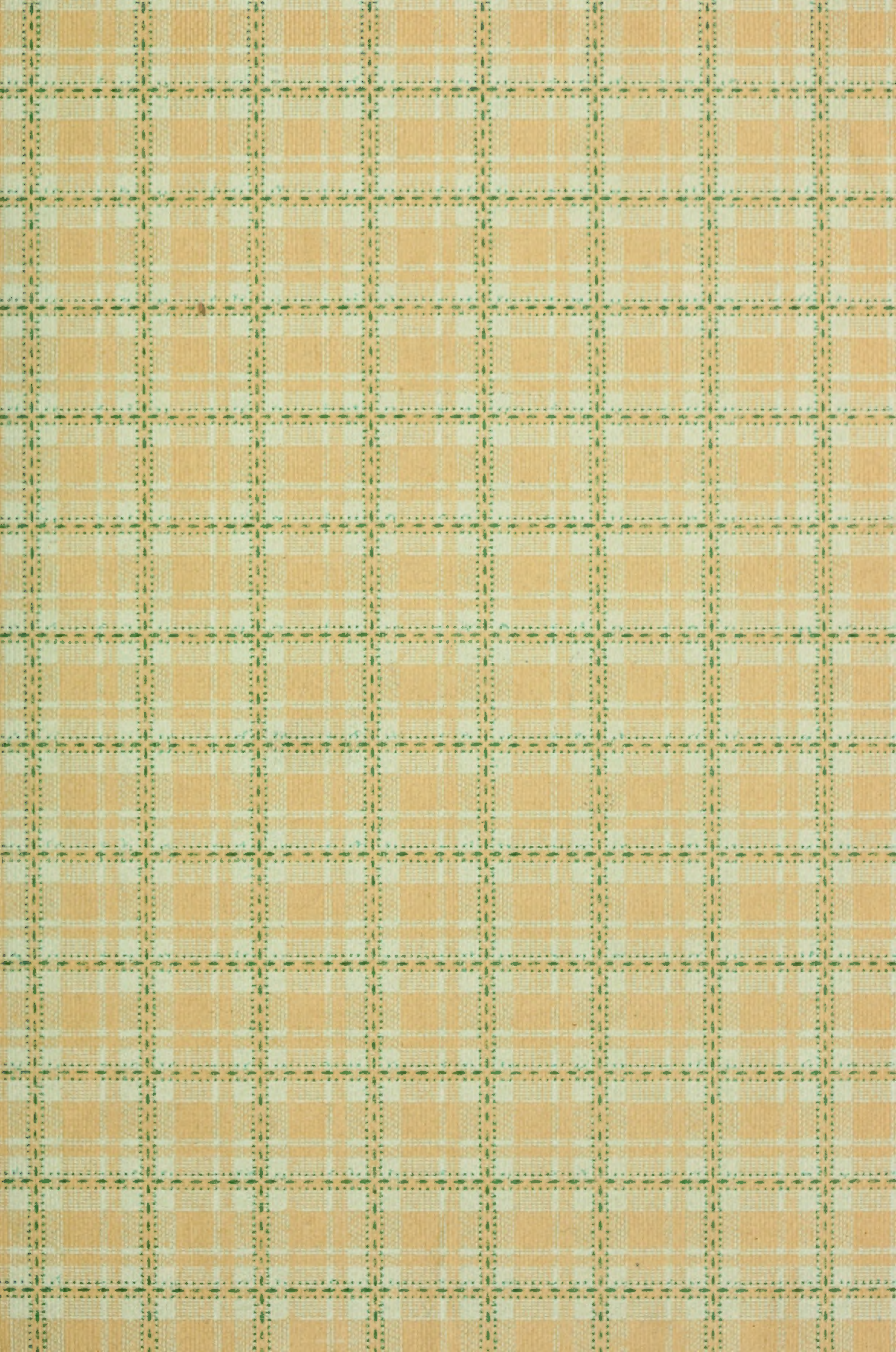

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01610562 9





№ ....

S. Della Bella fecit cum Priuil Regis – *A. Hartmann exc. Vienna 1914*



L'ENSEIGNE DE GERSAINT



Pl. 1, Frontispice.

PORTRAIT DE WATTEAU

PAR LUI-MÊME

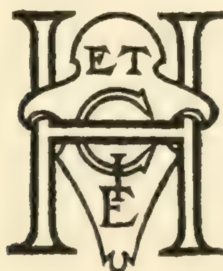
d'après la gravure de Boucher.

ANDRÉ MAUREL

L'ENSEIGNE DE GERSAINT

ÉTUDE SUR LE TABLEAU DE WATTEAU
SON HISTOIRE — LES CONTROVERSES
SOLUTION DU PROBLÈME

OUVRAGE ILLUSTRÉ
DE DIX PLANCHES HORS TEXTE



LIBRAIRIE HACHETTE ET C[IE]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN — PARIS
1913


AUG 29 1930
UNIVERSITY OF TORONTO

L'ENSEIGNE DE GERSAINT

INTRODUCTION

Depuis longtemps, autant dire depuis que je voyage en Italie, Watteau n'a cessé d'occuper les loisirs qui me restent. Je le connaissais assez pour ne pas pouvoir ne pas penser à lui dès le premier jour où j'affrontai Titien et Véronèse. Les personnages mêmes de ses tableaux, pour la plupart empruntés à la comédie italienne, étaient bien faits pour m'attirer vers lui. Peu à peu, me distrayant, je me trouvai, un beau matin, sans m'en être pour ainsi dire aperçu, posséder ainsi, sur Watteau et son œuvre, une assez abondante documentation qui m'engagea à une étude préparée de la meilleure manière : la lente et presque inconsciente pénétration intime.

Cette étude, je l'entamai systématiquement cette fois. L'heure était venue où, mes travaux sur l'Italie touchant à leur fin, j'allais pouvoir m'y consacrer complètement. Mais, avant de l'entreprendre, un dernier examen critique s'imposait, celui des tableaux eux-mêmes, opéré jusqu'ici au hasard des fortunes, et auquel je devais procéder maintenant d'une façon aussi précise et générale qu'il était possible.

Or, comme on le sait, un grand nombre des œuvres, qui comptent parmi les plus importantes, de Watteau sont la propriété des rois de Prusse, depuis le grand Frédéric. Je partis donc pour

Berlin, afin d'y étudier les toiles dispersées dans le palais royal de Berlin et dans les trois palais de Potsdam : le Stadtschloss, Sans-Souci, le Nouveau-Palais.

Mais seules les toiles du Stadtschloss et de Sans-Souci, à Potsdam, sont exposées publiquement, et ce ne sont pas les plus caractéristiques ; *l'Embarquement pour Cythère, l'Amour paisible, la Danse, les Bergers*, les *Comédiens français*, etc., bref, une douzaine des œuvres les plus célèbres et les plus belles du grand maître français ornent, au château royal de Berlin et au Nouveau-Palais de Potsdam, les appartements privés du roi de Prusse.

Grâce au concours de hauts personnages français et allemands qui se sont mis, avec une bonne grâce que je n'oublierai pas, à la disposition de ma curiosité, il m'a été permis de pénétrer dans ces appartements, tant à Berlin qu'au Nouveau-Palais, pendant le séjour même que faisait, dans ce dernier, l'empereur Guillaume II.

Et pour que l'on comprenne bien que je sais apprécier les faveurs qui me furent accordées, que je n'apporte à ceci aucune désinvolture dont je sentirais, le premier, toute la disgrâce, je préciserai ce détail où l'on verra combien fut grande la complaisance dont je fus honoré : quatre Watteaux d'une importance capitale, *l'Amour paisible, les Bergers, la Leçon d'amour, les Comédiens français* ont été décrochés des chambres de l'empereur, présent au Nouveau-Palais, et placés dans un salon, sur quatre chevalets, afin que je pusse les examiner à loisir. Comment ne me souviendrais-je pas d'une si entière et délicate prévenance?

L'Enseigne de Gersaint, elle, orne, avec *l'Embarquement*, le salon particulier de l'impératrice au château royal de Berlin. Je la vis aussi. Et cette vue me jeta, je le déclarai aussitôt aux personnes qui s'étaient entremises, dans un trouble dont je ne démêlais pas tout de suite le motif, mais qui était profond.

En vain je m'efforçais de l'apaiser. Je quittai Berlin et rentrai à Paris sous son empire de plus en plus violent. Plus je raisonnais, plus je me noyais dans l'incertitude et dans la contradiction. Un flot de questions auxquelles je ne pouvais satisfaire menaçait de me submerger. Et m'apparut bientôt, du moins, une impossibilité absolue : l'impossibilité de parler de cette *Enseigne*, tenue pour le chef-d'œuvre de Watteau, son « chant du cygne » aussi, avant d'avoir répondu aux énigmes qui se posaient, et dont les quelques lumières que je possédais ne me permettaient pas de résoudre le problème.

Que savais-je en effet ? Peu de chose ; ceci, que personne n'ignore :



Avant le 1er mai 1900, jour de l'ouverture, à Paris, au Petit-Palais, de l'Exposition rétrospective de l'art français, tous ceux, ou à peu près, qui s'intéressaient à la peinture étaient résignés, sur la foi d'Edmond de Goncourt, qui l'avait proclamé en 1875, à admettre que, le chef-d'œuvre de Watteau, seul un autre traité de Tolentino pourrait nous le rendre ; et nous nous disions, entre nous, que, le cas échéant, le cas d'un nouveau 1815, nous nous montrerions moins accommodants que Louis XVIII qui rendit à l'Italie les opimes de Napoléon.

Le 1er mai, au soir, nous n'étions plus résignés du tout. Une espérance brillait à notre ciel où venait d'apparaître une « toile » qui nous était présentée comme étant un fragment de cette *Enseigne*, fragment dont l'existence n'était certes pas inconnue, dont on se méfiait cependant, à cause de Goncourt qui l'avait dédaigné aussi. Devant ce fragment que son détenteur, M. Léon Michel-Lévy,

avait consenti à prêter, quelques-uns sursautèrent, et le fantôme de Goncourt, présent parmi nous, entendit des mots pénibles. Ce fut un éclat :

— *L'Enseigne de Gersaint ?* Mais la voilà !

Le concert, bientôt, devint unanime. Il n'y eut presque plus personne, en 1900, qui ne crût à la présence réelle à Paris, du tableau de Watteau, ou du moins de son reste, de sa moitié gauche enfin. Et chacun de se résigner allègrement à la perte de l'autre moitié, comme un millionnaire qui croit avoir tout perdu, et qui retrouve cinq cent mille francs, au cours de sa dernière promenade, sous le pas de son cheval.

Mille détails d'histoire, de chronologie et même de légende, confus dans les esprits, nous troublaient bien quelque peu. Mais on était trop content pour s'y arrêter. On tenait *l'Enseigne* que l'on avait crue exilée ; tant pis pour les détails dont les historiens finiraient bien par s'arranger — c'est leur métier.

L'un de ceux qui se sont occupés spécialement de *l'Enseigne*, M. Le Prieur, conservateur au Musée du Louvre, a écrit, en 1910, à son propos : « Contester des tableaux est, de nos jours, un sport très aisé, la malignité publique étant toujours portée à croire qu'on a été dupe ».

Observation aussi juste pour 1900 que pour 1910. En 1900, la malignité s'exerçait largement aux dépens de Berlin — des tableaux de Berlin que l'on ne connaissait pas, d'ailleurs. Je suivis, amusé, cette querelle, et en oubliai bientôt les précisions, ne gardant de tout cela qu'une impression, assez trouble, de querelle d'attribution, comme il en naît si souvent dans les arts.

Dix ans passèrent. Et, en 1910, s'ouvrit à Berlin une Exposition d'art français du XVIIIe siècle, qui réveilla l'affaire. On allait donc voir l'autre *Enseigne* ! On partit. En arrivant à Berlin, ils étaient

vingt ; en revenant à Paris, ils étaient six. Il faut croire, me disais-je, que les redingotes de 1900 commençaient à se lustrer, on les a retournées en 1910 ; la critique s'amuse et justifie son existence ; à quoi bon aller à Berlin si on n'en rapporte rien de nouveau? Revenu de Berlin, en effet, le clan de la critique, sauf l'exception de quelques obstinés — comme il y en eut en 1900, mais dans l'autre sens, — en tenait pour *l'Enseigne* de l'empereur. Et je n'y pensai plus, jusqu'au jour que je viens de dire, lorsque je me trouvai moi-même en présence des tableaux eux-mêmes.

***

Je n'en savais pas davantage. J'ai dit tout à l'heure que cette imprécision, ces contradictions non plus, ne pouvaient désormais, dans ma résolution d'entreprendre une étude raisonnée sur Watteau, me suffire. Une enquête minutieuse, scrupuleuse, complète, je devais la mener avant de poursuivre ma tâche. Cette enquête, je la fis, et si mon embarras changea, alors, de forme, il resta tout aussi grand.

Certaines personnes, me disais-je, ne vont-elles pas m'accuser de faire bien légèrement fi des services qu'elles m'ont rendus, lorsqu'elles verront que je marche si manifestement à l'encontre de leur propre sentiment? Je les supplie de n'en rien croire, et d'être persuadées qu'aucune préoccupation, si ce n'est artistique, ne m'a conduit dans cette recherche qui fut quelquefois douloureuse par les résultats obtenus, si opposés à leur conviction. La mienne se faisait peu à peu, aussi loyale, aussi profonde.

Et si je me décide à la publier, c'est que je me trouve, je le répète, dans l'impossibilité, d'une part, d'encombrer un ouvrage

d'art et de psychologie d'artiste, de détails matériels infinis, et, d'autre part, de publier quoi que ce soit d'à peu près complet sur Watteau en laissant en suspens un problème capital pour son œuvre, problème dont je suis arrivé à trouver la solution définitive, puisque, au cours de mes recherches, il m'a été donné, d'abord, de préciser et d'éclaircir certains faits restés jusqu'ici dans l'ombre et la confusion, et puisque j'eus le bonheur, ensuite, de rencontrer le document irrécusable et décisif qui, uni aux autres preuves que je ferai ressortir, mettra le point final, du moins je l'espère, car la subtilité de la critique et la malignité dont parle M. Le Prieur sont infinies, au problème cent-cinquantenaire de *l'Enseigne de Gersaint.*

C'est donc bien comme étant, non pas une œuvre de polémique, mais la simple préface à un ouvrage de longue haleine, ou son appendice... anticipé, que je demande que soient prises ces pages : sans les précisions qui vont suivre, je ne pouvais poursuivre un travail déséquilibré désormais, et où l'histoire anecdotique n'a droit à aucune place légitime.

Je sais ce dont je suis redevable à ceux qui m'ont ainsi, s'ils l'ignoraient autant que je l'ignorais moi-même, mis dans le bon chemin. Nous fûmes tous innocents et de bonne foi. Je dois du moins aux personnes de tout rang qui m'ont si libéralement facilité ma tâche, d'éviter toute agressive manière qui serait inconvenante doublement. Ce sera ma préoccupation constante. La nécessité m'ayant poussé, je me trouve pouvoir terminer une trop longue discorde. Du plus petit au plus grand, chacun s'en réjouira. Et ceux qui ne savent pas encore ce que je sais, mais qui vont le savoir, se féliciteront, j'en suis sûr, avec moi, des hasards divers et heureux, et des concours inestimables qui m'ont favorisé dans la recherche et dans la découverte de la vérité.

***

Je présenterai donc ici les choses telles qu'elles se sont elles-mêmes présentées. Ma visite à Berlin ayant posé le problème devant mes yeux, c'est par elle que je commencerai; nous regarderons d'abord les œuvres intrinsèquement, sans nous soucier de leur état civil. Puis j'aborderai celui-ci, c'est-à-dire l'histoire des *Enseignes* ; je discuterai ensuite ; et j'apporterai le document décisif et irrécusable dont ma conclusion s'enrichira enfin.

CHAPITRE I

EXAMEN DES ŒUVRES

L'ENSEIGNE de Berlin occupe, comme je l'ai dit, deux panneaux dans le salon particulier de l'impératrice d'Allemagne, au palais royal de Berlin. Par ceux qui se sont occupés de *l'Enseigne,* cette pièce est appelée tantôt chambre Élisabeth, tantôt salon rouge, et c'est la première légèreté de Goncourt qui n'est pas au bout. Je crois que la dénomination de salon rouge vient d'une confusion. La tenture du salon, en effet, n'est pas rouge, mais jaune ; c'est sur un fond jaune que reposent, ordinairement, *l'Enseigne* et *l'Embarquement.* Mais, pendant l'absence des souverains, et, d'ailleurs, dans certaines pièces et sur les meubles, durant leur présence aussi, ainsi que je l'ai constaté au Nouveau-Palais, toutes les tentures et tous les sièges sont enveloppés et recouverts d'une cotonnade rouge à petites couronnes impériales blanches.

Et donc, lorsqu'on est admis à voir *l'Embarquement* et *l'Enseigne,* c'est généralement sur un fond rouge qu'ils ressortent. Et, puisqu'on a parlé de l'effet contrariant de ce rouge sur ces tableaux, je dois dire tout de suite, pour n'y pas revenir, que ce ton est plutôt favorable à *l'Enseigne* qui se trouve creuser pour ainsi dire la tenture de sa teinte grise uniforme, alors que *l'Embarquement,* d'un tel éclat et d'une telle variété de couleurs, se trouve quelque peu gêné par la vivacité de l'étoffe protectrice des tentures.

Tandis que *l'Embarquement* garnit l'un des grands panneaux, celui de droite en tournant le dos aux fenêtres, *l'Enseigne* occupe, de chacune de ses moitiés, les deux panneaux qui flanquent la porte centrale, face aux fenêtres. L'éclairage est bon, droit, sans reflets, un peu faible peut-être, mais suffisant et net, en tout cas égal pour toutes les deux.

L'impression première, dès que l'on aperçoit ces deux grandes toiles qui composent *l'Enseigne*, l'impression est très vive. La sensation immédiate, qui ne se démentira pas à l'examen, je me hâte de le dire, est d'une œuvre de premier ordre, supérieure à ce que, même, on attendait. L'importance du tableau, qui mesure plus d'un mètre et demi de haut, y est-elle pour quelque chose? Non, car ce n'est pas cela qui frappe tout d'abord. L'émotion est produite uniquement par l'aspect intrinsèque, par l'éclat personnel de la facture au charme intense, à la grâce exquise, d'une douceur incomparable. La fameuse symphonie en gris où d'autres se sont essayés est exécutée ici avec une maîtrise prodigieuse, avec une virtuosité que l'on ne croyait pas réalisable. L'œuvre baigne littéralement dans une atmosphère perlée. On est tout de suite subjugué par cette caresse. La finesse des tons divers qui accompagnent cette dominante, la varient et la complètent, lui empruntent une volupté où ils se fondent à leur tour, nous entraînant avec eux. Que la virtuosité de Watteau ait pu réaliser cela, on ne s'en étonne naturellement pas. Et, au bout de quelques secondes, le seul étonnement qui reste, ce n'est pas, donc, qu'il l'ait pu, mais seulement qu'il l'ait fait.

Après la première séduction, en effet, séduction complète, sans réserve, on réfléchit un peu, et on se dit aussitôt : ceci, qui est magistral, ne ressemble à rien de ce que Watteau nous enseigne comme étant sa manière, ne ressemble à rien de ce qu'il nous a laissé. Il pouvait cela aussi ; que ne pouvait-il pas? Mais il ne l'a jamais exécuté qu'une fois, celle-ci.

Je n'en prends pour exemple, en dehors des vingt-neuf ou trente toiles que j'ai vues à Berlin, — le roi de Prusse en compte vingt-sept dans ses collections, — je n'en prends pour exemple que *l'Embarquement* d'à côté, si vif, si brillant, si varié, si imprégné de ce miel dans lequel semble toujours avoir été tout d'abord plongée la toile que Watteau va couvrir de son génie.

L'Enseigne, elle, paraît avoir été préalablement trempée dans de l'argent. C'est exquis, mais c'est inattendu. Et c'est beaucoup obtenir déjà en faveur de la beauté personnelle de ces deux tableaux-là, que d'en retirer une admiration plus profonde encore pour Watteau, s'ils sont de lui. Le maître de la couleur, le grand virtuose, a su discipliner à ce point sa palette, la calmer, l'assagir ! Et voici déjà un premier mystère qui trouble et fait désirer de savoir davantage, afin de se rendre mieux compte.

Détaillons donc un peu, maintenant. Je prie seulement qu'on se reporte aux gravures qui accompagnent ces lignes. Aucune description ne peut valoir la vue directe. Je suppose donc l'œuvre connue, je veux dire son sujet, sa composition, ses personnages et son décor. Sans doute, il aurait mieux valu que je pusse réunir les deux toiles de Berlin côte à côte. Je n'ai pas osé le demander... Je l'ai fait, pourtant, en les regardant de temps en temps de loin, imparfaitement sans doute, mais enfin du mieux possible, et j'en réunis du moins les photographies.

Or, ce que je vois, tout d'abord, — second mystère, — c'est une certaine différence d'intensité entre les deux fonds. Le fond du tableau de droite, côté du chien, baigne aussi dans l'atmosphère grise générale, mais il y brille avec plus d'éclat que le fond du tableau de gauche, côté de l'emballeur. Manifestement, la lumière de droite est plus vive que celle de gauche.

C'est qu'elle vient, et ce fut ma première pensée, de droite elle aussi, pour aller mourir à gauche, dans le tableau de gauche, le moins lumineux des deux?

Je l'ai donc cherchée à droite, cette lumière, et je suis tombé sur une contradiction.

En effet, au coin droit, en bas, du tableau de gauche, apparaît une clarté assez vive et qui montre bien que la lumière vient de gauche, que le soleil est à gauche ; cela, d'ailleurs, ressort très nettement des ombres portées par les personnages du tableau de droite lui-même, du reflet aussi de la glace scintillant à son coin supérieur droit. Or ce rayon de soleil du bas droit du tableau de gauche est arrêté brusquement par le cadre. Il devrait logiquement se continuer au bas gauche du tableau de droite, puisque, dans l'œuvre primitive, n'existait aucune solution de continuité. Il est arrêté, comme s'il se perdait brutalement dans l'infini que suppose toujours à sa suite une œuvre limitée par la volonté de l'artiste. Et dire qu'il est naturel que les fonds de droite soient plus éclairés, puisque la lumière, venant de gauche, les frappe, tandis que ceux de gauche restent dans l'ombre, dire cela ce n'est pas me satisfaire, puisque cette lumière, si j'en crois son rayon sur le plancher, s'arrête brusquement avec le tableau de gauche, et ne pénètre pas dans la partie droite de la boutique qui semble posséder sa lumière propre, sans qu'on en voie la source. Et voilà un troisième mystère.

Ces deux derniers mystères, en y réfléchissant, peuvent s'expliquer, à la rigueur, par les conditions mêmes, si hâtives, où l'œuvre aurait été exécutée, et peut-être aussi par sa disposition en deux parties distinctes. Cela n'est pas très raisonnable, mais enfin c'est possible. Et il suffit, pour le moment, que cela soit possible pour que je ne le repousse pas à boule vue. Il n'en reste pas moins le premier mystère qui est celui de la facture générale, de cette tonalité éteinte, par rapport, du moins, aux autres tableaux de Watteau, si peu habituelle en tout cas à celui-ci.

Pourtant, car je ne veux rien négliger, il ne serait pas rigoureusement exact de prononcer, à propos de cette tonalité, le mot :



L'ENSEIGNE DE GERSAINT

Photographies prises en 1883 par Br



Pl. 2 Page 12.

ES TABLEAUX DE BERLIN

Cie, exemplaires dans le commerce.

unique. L'un des plus célèbres tableaux de Watteau, *les Comédiens français*, et qui orne la chambre de l'empereur à Potsdam, l'un de ceux qu'on a eu l'attention de déplacer pour me les montrer, pourrait peut-être se rapprocher un peu de la tonalité de cette *Enseigne*. Oh ! bien peu ! Il suffit, cependant, que j'aie pensé à celle-ci lorsque, deux jours après ma visite à *l'Enseigne*, je me trouvais au Nouveau-Palais devant *les Comédiens français*, pour que je signale cette vague ressemblance. Oui, cette toile-ci donne la même impression grise.

Mais il faut prendre garde d'où vient cette impression. Or, si l'on y réfléchit, la tonalité grise des *Comédiens français* est due à la figure principale, un beau prince vêtu d'une armure d'argent. Watteau devait soumettre le reste de l'œuvre au personnage central et dominant. Dans *l'Enseigne*, c'est le contraire ; le gris vient de l'atmosphère générale qui influe sur les figures diversement colorées ; les facteurs sont renversés. Et personne ne s'y est trompé. *L'Enseigne* de Berlin, de l'assentiment général, reste bien exceptionnelle dans l'œuvre de Watteau par sa tonalité.

Quelques détails encore, aperçus rapidement : la main de la femme assise derrière le comptoir de droite, la main qui tient un petit cadre, est mollement dessinée, j'aurais presque envie de dire : mal dessinée ; les fonds, que je voyais différents tout à l'heure, m'apparaissent, de plus, en quelque sorte papillotants et peut-être, bien poussés, bien soignés pour des fonds, et venant trop en avant aussi ; la robe de la femme debout, à gauche, celle qui tourne le dos, cette robe est d'un mauve un peu vineux, non, le mot est trop gros, je ne sais comment dire, un rose sans franchise hésitant, semble-t-il, peu agréable en tout cas ; les blancs sont un peu jaunes aussi, ils manquent de netteté ; la main de l'homme debout à gauche est lourde, par trop d'application peut-être? La botte de paille, à gauche, s'affaisse pesamment, sans liberté non plus.

Je n'insiste pas. C'est de la discussion. Et je ne veux, pour le moment, que m'arrêter à mon impression visuelle, à ce qui m'a frappé, avant toute étude critique et comparée.

Alors, on m'a apporté un escabeau, afin que j'examinasse la technique. J'ai grimpé à l'échelle, et, en dépit du vernis indubitablement récent, de ce vernis dont souffrent tous les tableaux sans exception des musées de Berlin et même de l'Allemagne, j'ai pu me rendre compte de la manière dont ces tableaux ont été peints.

Ma pièce de comparaison, en ce moment, c'est *l'Embarquement.* Je m'y reporte, et, de même que pour l'atmosphère, je constate entre les deux œuvres une différence, un contraste de technique absolus. Depuis, j'ai regardé les autres tableaux que l'on mettait sous mes yeux, je me suis rendu au Louvre et ailleurs. Dans aucune œuvre de Watteau, pas plus que dans *l'Embarquement,* je n'ai trouvé la technique comme martelée, par petites touches, de *l'Enseigne* de Berlin. Et, au contraire, *l'Embarquement,* les tableaux de Potsdam, ceux du musée, ceux de Dresde où je suis allé avant de regagner Paris, ceux du Louvre, et enfin ceux des collections particulières qui m'ont été ouvertes, tous s'apparentent par la décision, même dans les plus petits détails, du pinceau.

Allez voir, tout simplement, au Louvre, le dos de la femme assise du *Faux Pas,* la robe de la *Finette,* le pourpoint de l'*Indifférent,* la blouse de *Gille,* et tout le corps radieux d'*Antiope.* Vous ne trouverez jamais un pli de robe, un ruban, un trait même de visage qui n'aient été peints que d'un seul jet, étonnant de sûreté, d'élan. Jamais de retour, de reprise : si Watteau a recommencé, c'est après avoir gratté pour repeindre à nouveau, sans jamais rajuster.

L'Enseigne de Berlin, au contraire, est exécutée à l'opposé, par petites touches juxtaposées, comme grain à grain, sans qu'il soit possible de trouver aucune trace du pinceau, de ces coups

presque brusques que l'on voit partout ailleurs. C'est comme une marqueterie qu'un glacis est venu unifier, que le vernis rassemble sous l'œil émerveillé. Tout cela accuse un soin, une prudence dans le travail, qui sont extrêmes. Et je me souviens de ce que me disait un écrivain d'art :

— Lorsque vous voulez savoir si vous avez affaire à un original ou à une copie, regardez d'abord «comment c'est peint». Si la touche est menue, à petits coups qui martèlent, sans liberté enfin, la présomption est pour une copie, le copiste se trouvant tout naturellement porté à la retenue et à la minutie.

En résumé, *l'Enseigne* de Berlin se distingue dans l'œuvre de Watteau, et par la tonalité et par la technique. Est-elle digne de lui? Oui, et au plus haut point. Qu'il l'eût signée, nul doute. Qu'il l'eût faite, oui encore, je le veux bien, il en était capable. Qu'il l'ait faite? C'est parce que je n'en étais plus sûr, après l'avoir vue, que j'ai ouvert une enquête dont la justification, si j'en avais besoin, se trouverait ici même, dans l'hésitation que le contact créa en mon esprit. *L'Enseigne* de Berlin diffère trop de l'œuvre de Watteau, pour qu'elle suffise par la seule force de son apparence à s'imposer à nous. Seuls son état civil, son histoire pourront nous apporter une preuve que l'examen direct est impuissant à fournir indubitable, puisque, de l'aveu même de ses partisans, *l'Enseigne* de Berlin, si elle est reconnue comme étant de sa main, reste unique dans l'œuvre de Watteau.

***

Rentré à Paris, je suis allé revoir, chez M. Léon Michel-Lévy, — qui me fit un accueil aussi plein de bonne grâce que celui que je venais de recevoir à Berlin, et dont la collection si riche en documents favorables et défavorables à son tableau a tant facilité mes investigations — le fragment de *l'Enseigne* exposé en 1900 au

Petit-Palais. Je l'ai retrouvé tel qu'il nous avait plu à tous, dans son éclatante lumière. Le bain d'argent de Berlin est devenu un bain d'or. Une lueur blonde, chaleureuse et riche, environne la toile entière et la fait rayonner. Ce que j'appelle le miel de Watteau, je le retrouve ici avec toute son intensité vibrante. Ce n'est pas ce charme, cependant, qui retient le plus. En effet, si les rayons d'or tombent, comme sur Danaé dans le tableau de Titien, sur les personnages de *l'Enseigne*, ce sont ceux-ci surtout qui attirent, retiennent et subjuguent.

Je les reconnais, d'abord, aussi plaisants que je les vis à Berlin, mais noyés cette fois dans le soleil, et, peut-être par ainsi, en fait en tout cas, beaucoup plus fascinants. La robe mauve que le gris de Berlin rend un peu vineuse, brille, dans le fragment de Paris, d'une tendresse inexprimable, exécutée avec une virtuosité où Watteau, si l'œuvre est reconnue, elle aussi, comme étant de sa main, s'est surpassé encore une fois. Les blancs sont prodigieux de qualité, d'intensité, de franchise en un mot : tandis que le gris de Berlin atténue ces blancs, l'or de Paris les illumine. Je ne crois pas qu'il soit possible d'exécuter — sauf Chardin peut-être — des blancs aussi savoureux que celui de la manche de l'homme qui encaisse le portrait. Enfin, pour m'en tenir à ces trois ou quatre détails, la main gantée de l'homme debout constitue une simple merveille. Elle tourne littéralement, exécutée avec une audace de raccourcis composés de traits rapides et simples, ramassés dans un tourbillon, et qui sont un prodige.

J'ai dit la séduction générale de l'œuvre de Berlin. Cet attrait est égal à Paris, peut-être, même, plus exaltant encore, plus fiévreux. « C'est enivrant ! » disait, devant cette toile, l'un des premiers peintres de notre temps. Voici vraiment, selon le mot de M. Arsène Alexandre, et à son propos, « l'une des plus riches et des plus entraînantes peintures de l'École française ».

L'Enseigne de Berlin est tout de même plus calme, si, en son



L'ENSEIGNE DE GERSAI

Collection de



PL. 2. PAGE 16.

E FRAGMENT DE PARIS

Michel-Lévy.

genre, elle est tout aussi captivante. Et si je ne me faisais pas une loi, en ce moment, de ne rien savoir en dehors de ce que je vois, je trouverais vraiment, dans *l'Enseigne* de Paris, ce que Gersaint appelait la « dernière fièvre », admirable mot, tragique aussi lorsqu'on sait que Watteau peignit *l'Enseigne* alors qu'il était dévoré d'une tuberculose qui allait bientôt le conduire au tombeau.

Et donc, l'impression générale, celle ressentie au premier aspect, est, pour le fragment de Paris, comme pour l'œuvre de Berlin, d'une toile maîtresse, digne de Watteau. Mais, si nous n'admettons pas que cette impression puisse suffire pour légitimer l'une, nous ne pouvons pas admettre qu'elle suffise pour l'autre, en dépit même de son atmosphère de miel qui la rend plus conforme à la pratique de Watteau. N'est point assez non plus la maîtrise des figures dont la fougue, même, nous déconcerte un peu ; et c'est donc au métier qu'il faut aussi, comme pour Berlin, demander un supplément d'information.

La première constatation que l'on fait, et tout de suite, consiste dans une différence totale entre la facture des deux œuvres. Autant l'une est exécutée avec soin, autant l'autre l'est librement. Autant les tableaux de Berlin semblent travaillés, autant celui de Paris apparaît accompli d'un seul jet. Voici incontestablement une œuvre peinte dans le plaisir et l'enthousiasme, dans un élan de « fièvre ». Regardez cette manche de l'homme qui encaisse, regardez cette robe mauve ; d'un seul coup de pinceau elles sont achevées, d'une seule coulée. On dirait de la large brosse d'un fresquiste, dans la hâte de peindre avant que l'enduit ne soit séché. Aucune hésitation, aucune reprise ; une assurance, une sûreté sans égales. Des traits amples, indiqués justement, sans y revenir jamais.

Examinez à nouveau, et sous ce seul point de vue de la facture, la main de l'homme debout, cette main que je constatais, à Berlin, appuyée, longuement travaillée. La voici, presque impossible

à analyser, la voici, comme je le disais tout à l'heure, qui, littéralement, tourbillonne : si on s'approche, on ne voit plus qu'un tas gris ; de loin, cette main sort de la toile et frissonne.

Les tableaux peints qui composent le fond jouissent de la même sûreté dans la liberté. Ils sont exécutés à grands coups, par indications, mais des indications qui attestent une volonté réfléchie, une intention nette de brosser sans fignoler, comme il convient à un fond de fresque. Et de fresque encore sont les brins de paille échappés de la botte. En rapides virgules ils sont indiqués, comme si les soies elles-mêmes s'étaient détachées du pinceau, emportées et jetées sur l'enduit frais par le vent. Et tout cela, qu'est-ce donc ? Exactement le détail décoratif, l'accessoire où le peintre, délibérément, n'insiste pas.

Or, si je songe, en un mot, à une fresque, en quoi cette conception si manifeste correspond-elle à l'idée que nous nous faisons de Watteau? Elle n'y correspond certes pas si nous pensons aux Watteaux ordinaires, à tous les autres Watteaux. Cette fois encore, autant qu'à Berlin, nous nous trouvons en face d'une œuvre exceptionnelle du maître de *l'Embarquement*. Et si nous reconnaissons ses figures préférées, c'est-à-dire rondes, un peu poupines, alors que, dans l'œuvre de Berlin, ces figures sont beaucoup plus allongées, émaciées presque, nous sommes néanmoins obligés, comme pour l'œuvre de Berlin, de nous demander, si nous voulons accorder cette œuvre à Watteau, dans quelles conditions il l'a accomplie, d'interroger ses parchemins.

Nous les étudierons bientôt ; je puis cependant me rappeler, en ce moment qui est tout consacré à l'impression, la rapidité de l'exécution attestée par Gersaint. Cette toile était de taille considérable, et elle fut accomplie en huit matinées. Il y eut donc impossibilité matérielle de fignoler. La fresque, si je garde ce mot pour la facilité de la compréhension et non pas pour caractériser la technique, la fresque correspond exactement à ces conditions

de temps. Je trouve à l'œuvre de Paris une identité morale et matérielle absolues avec ce qu'exigeaient les circonstances mêmes dans lesquelles le « plat-fond » de Gersaint fut exécuté.

J'ai examiné enfin, au point de vue spécial de la facture, pour le fragment de Paris comme je l'ai fait pour les tableaux de Berlin, les Watteaux de Potsdam, du Louvre et d'ailleurs. Les dimensions de ces derniers ne permettent sans doute que rarement les longs traits de pinceau, les coulées de *l'Enseigne* de Paris. Mais, et cela est capital, sur toutes ces petites toiles — petites relativement à *l'Enseigne* — j'en ai retrouvé comme la réduction.

On ne rencontrera jamais, sur les toiles de Watteau, que des accents uniques. Je veux dire par là que, s'il pose un ruban, ce ne sera jamais que d'un seul jet et non par touches juxtaposées. S'il dessine une robe, le pli sera exécuté d'un seul mouvement de poignet ; un sourire, d'une seule virgule. Jamais il n'arrête son élan, si long même que les proportions le lui imposent, comme dans la blouse de *Gille*. Dans la fameuse *Danse*, au Nouveau-Palais de Potsdam, la merveille peut-être de l'œuvre entier, les plis de la robe sont tracés, de haut en bas, sans une reprise. Dans *le Concert*, à Sans-Souci, la caisse de la guitare est formée par une succession de lignes longues, parallèles. Et il n'est pas un ruban de collerette, pas plus qu'un muscle de jambe ou de bras (je pense à *Antiope*) qui soit jamais exécuté en deux fois. C'est là l'un des nombreux prodiges de Watteau, sa sûreté, sa décision, la solidité de sa main qui n'hésite pas, se reprend encore moins, ne se méfie pas de soi.

Or la facture de *l'Enseigne* de Paris correspond exactement à ce faire. C'est lui, vu à la lorgnette, c'est lui sur une surface plus grande, mais c'est lui. Les mains qui tracèrent toutes ces lignes jouissaient d'un même élan, aussi sûr.

D'autres remarques encore s'imposeraient. Elles échappent au programme présent. Nous les retrouverons. Seule l'impression générale ressentie, celle de tous ceux qui virent cette *Enseigne*

en 1900, celle que j'éprouve, est en cause à cette heure. Mais, malgré cette impression qui m'entraînerait volontiers, et puisque j'ai momentanément admis que l'œuvre de Berlin appartenait à Watteau, je dois accepter sans le secours de mon sentiment le même postulat pour le fragment de Paris. Toute la question est de savoir si l'hésitation, étrangère au point de vue artistique, que j'éprouve encore à reconnaître après avoir admis, reste néanmoins de même ordre que l'hésitation ressentie à Berlin, en dehors de toute préférence personnelle, si vive qu'elle soit, et dont je veux me garder tant que je n'en aurai pas obtenu la confirmation — ou le démenti.

Oui, je suis troublé aussi à Paris, mais non point pour les mêmes causes. A Berlin, je l'étais pour des raisons de facture, de technique. Ici, ces raisons sont favorables à l'œuvre que je regarde. *L'Enseigne* de Paris ne dément pas l'atmosphère habituelle ni les procédés techniques du maître.

Est-ce suffisant? Non pas. Car il y a une chose grave, la première remarquée, soit le caractère intime de l'œuvre entière, c'est-à-dire cette manière de fresque, aussi unique dans l'œuvre de Watteau que l'est la symphonie en gris de Berlin. Fresque et symphonie échappent à tout contrôle, à tout rapprochement quel qu'il soit. Il me faut donc chercher, pour Paris comme pour Berlin, les preuves documentaires. Si je veux être fixé, c'est à l'histoire et aux pièces d'archives, que je dois demander l'assiette d'une conviction.

***

Au surplus, je ne m'exagère nullement la valeur de l'impression, celle des autres — et la mienne. Trop de tableaux, depuis qu'il y a des tableaux, et des critiques pour les regarder, ont trop de fois changé d'auteur, pour qu'on puisse se fier au seul jugement

artistique, lorsqu'on veut les pourvoir d'un père irrécusable. En réalité et au fond, il n'existe, pour les tableaux comme pour les hommes, qu'une garantie d'authenticité, l'acte de naissance. Assurément, la pièce d'archives qui attribuerait à Delacroix une œuvre d'Ingres ne mériterait pas un crédit sans réserve. Mais lorsque le Delacroix des archives répond, en fin de compte, à certaines circonstances de l'art de Delacroix, même si l'art particulier à l'œuvre en cause surprend au premier examen, la preuve écrite doit être comptée comme la seule bonne et définitive, en dépit de toutes les discussions et petits jeux auxquels se livre la critique. Et donc mon propre sentiment ne me suffit pas.

Lorsque le public saura que nous sommes dix ou vingt à croire ou à ne pas croire que telle toile est ou n'est pas de tel ou tel peintre, je ne doute pas qu'il ne trouve cela très intéressant, mais le moindre fait qui le lui prouvera fera bien mieux son affaire. Ces *Enseignes* sont-elles ou non de Watteau? Ce n'est pas l'opinion que nous en aurons d'après leur vue qui peut seule en décider, puisque certains, et des plus sagaces, se sont prononcés dans un sens auquel leur bonne foi leur fera bientôt renoncer. Alors? Ce qui compte, ici, le plus, ce sont les témoignages. Ce sont eux qu'il faut interroger surtout. La vérité se dégagera de leur examen.

Je me tiendrai donc aux faits qui seuls permettent de choisir, résolu à me prononcer contre mon sentiment si les documents divers lui donnent tort. Je me sens tout prêt, même, à accorder cet Ingres à Delacroix! Je rappelle seulement que, les *Enseignes*, je les ai vues, étudiées, et que je ne dirai rien que je n'aie contrôlé.

S'il se présente, cependant, des cas où je n'ai pu moi-même pénétrer aussi avant que les autres — par exemple le cas du décrochage et de la mise côte à côte des toiles de Berlin — dans l'étude directe, je m'empresserai, en ce qui touche les faits, de m'en

rapporter strictement aux affirmations de ceux à qui il fut donné d'examiner dans d'autres conditions que je ne le fis, sans me refuser le droit, bien entendu, de discuter les conclusions tirées, si elles me paraissent sophistiques ou téméraires, et de me décider pour ce qui me paraîtra le plus probable en cas de témoignages contradictoires.

CHAPITRE II

L'ENSEIGNE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Le premier document que nous possédions sur cette toile illustre émane de Gersaint lui-même, Gersaint marchand de tableaux au pont Notre-Dame.

Gersaint non seulement exploitait l'œuvre, mais encore il s'intéressait à l'auteur. Il avait recueilli chez lui Watteau retour d'Angleterre, et, bien que ce ne soit pas strictement exact, puisqu'il quitta le toit de Gersaint quelques semaines auparavant, on peut dire que c'est de chez Gersaint que Watteau partit pour aller mourir à Nogent-sur-Marne, le 18 juillet 1721, à l'âge de trente-sept ans. Les deux jeunes hommes, d'ailleurs, se connaissaient de longue date ; Gersaint était le gendre de Sirois, le premier marchand qui acheta un tableau à Watteau, et qu'il paya soixante livres.

Or, en 1744, vingt-trois ans après la mort de Watteau, Gersaint, chargé de rédiger le catalogue de la vente Quentin de Lorangère, ajoute à sa nomenclature des renseignements sur certains des artistes qui y figurent. Watteau, bien entendu, est biographié le premier, en une notice assez copieuse où, après avoir parlé du malencontreux voyage, en Angleterre, de ce tuberculeux au dernier période, Gersaint nous confie :

« A son retour à Paris, qui était en 1721, dans les premières années de mon établissement, il vint chez moi me demander si

je voulais bien le recevoir, et lui permettre, « *pour se dégourdir les doigts* », ce sont ses termes, de peindre un plafond que je devais exposer au dehors ; j'eus quelque répugnance à le satisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chose de plus solide ; mais, voyant que cela lui ferait plaisir, j'y consentis. L'on sait la réussite qu'eut ce morceau ; *le tout était fait d'après nature ;* les attitudes en étaient si vraies et si aisées, l'ordonnance si naturelle, les groupes si bien entendus, qu'il attirait les yeux des passants ; et même les plus habiles peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer : ce fut le travail de huit journées ; encore n'y travaillait-il que les matins, sa santé délicate, ou pour mieux dire sa faiblesse, ne lui permettait pas de s'occuper plus longtemps. C'est le seul ouvrage qui ait un peu aiguisé son amour-propre ; il ne fit point de difficulté de me l'avouer. M. de Julienne le possède actuellement dans son cabinet, et il a été gravé par ses soins. »

Voilà la première source. Nous devons en retenir : en 1744, la peinture appelée plus tard *l'Enseigne* était encore chez Julienne ; Watteau, lorsqu'il la peignit, était malade au point de ne pouvoir pas travailler plus de trois ou quatre heures par jour ; il la termina en huit matinées.

Mais tout cela est-il reconnu unanimement? Non, car en cette affaire tout est discuté, même lorsqu'on n'a pas de preuve contraire et de même valeur à fournir, ce qui pourtant est élémentaire en fait de critique, et les plus étranges sophismes sont employés. Lorsqu'on se trouve en présence d'un témoignage aussi important que celui de Gersaint, Gersaint bénéficiaire de l'œuvre, Gersaint présent à l'exécution, Gersaint hôte et ami, on ne peut le récuser qu'en vertu d'un témoignage aussi direct et aussi formel. La manie moderne d'ergoter sur tous les documents est aussi dangereuse qu'illégitime ; elle fait vite tomber dans le roman et dans l'enfantillage.



J.-B. PATER : COPIE DE

Collection de



"NSEIGNE DE GERSAINT"

·lgar Stern.

Sur quoi se fonde-t-on pour douter, par exemple, que Watteau fût aussi malade que le dit Gersaint, et pour douter que Watteau ait accompli son œuvre en huit matinées ? Sur ce que Gersaint se serait trompé sur la date exacte du retour d'Angleterre.

Or, si Gersaint, dit-on, s'est trompé sur le retour d'Angleterre, il a pu se tromper aussi sur les conditions d'exécution du tableau. Et, étant donnée la mort de Watteau, en juillet 1721, il n'est pas indifférent, dit-on encore, de savoir si sa dernière œuvre de malade fut peinte cinq ou dix mois avant sa mort; cinq mois, c'est la liberté d'exécution du tableau de Paris qui y correspond, dix mois conviennent parfaitement au soin, à la minutie de *l'Enseigne* de Berlin.

Je ne crois pas cette déduction admissible. Une erreur sur une date insignifiante, et à vingt-trois ans de distance, n'implique pas nécessairement une erreur sur la santé où le cœur est intéressé. En outre, avec les années, le temps se raccourcit toujours dans la mémoire des hommes. Gersaint, qui ne pouvait prévoir notre embarras, n'attachait pas à l'exactitude de la date une importance qu'elle n'avait pas, qu'elle ne pouvait avoir lorsqu'il écrivait. Tandis que la question de savoir dans quelles conditions physiques et morales Watteau peignit *l'Enseigne* restait capitale, et ne pouvait échapper à Gersaint. Novembre 1720 ou janvier 1721, de quel intérêt précis cela peut-il être pour Gersaint? Mais la santé de Watteau et sa façon de peindre, comment les oublierait-il? Ceci regarde directement l'œuvre et l'ami ; cela non, au temps surtout où écrivait Gersaint. Il n'y a pas analogie.

Se tromper une fois, au surplus, peut entraîner le soupçon d'une seconde erreur, mais non pas la certitude. C'est affaire de dosage des motifs. Et l'erreur de Gersaint, sur une date sans valeur à son époque, n'entraîne pas du tout son erreur sur un détail douloureux où son souvenir d'ami et de marchand ne peut être que vif, d'ami et de marchand qui ne sont nullement intéressés, d'autre

part, à préciser si *l'Enseigne* fut entreprise huit jours ou trois mois après le retour d'Angleterre.

De plus, et puisqu'on a invoqué l'autorité du *Mercure* à ce propos, *le Mercure* annonçant la gravure de *l'Enseigne*, en 1732, dit textuellement : « ... *l'Enseigne* que Watteau peignit en arrivant de Londres en 1721 ».

Au surplus, est-on bien sûr que Watteau soit revenu définitivement d'Angleterre avant janvier 1721 ? Il était à Paris en août 1720, oui. Mais y est-il resté? Et s'il était retourné en Angleterre? Cela n'est pas impossible, et voici pourquoi.

Watteau, qui séjournait en Angleterre depuis près d'un an, revient à Paris, selon l'hypothèse même de M. Alfassa, pour assister au mariage, célébré le 22 juillet 1720, de son ami Julienne. Un mois après, il est encore là, car on lit dans le journal de la Rosalba, la grande artiste de Venise : « Vu M. Vateau et un Anglais ». Et nous savons que Watteau nourrissait une grande admiration pour Rosalba Carriera. Il est resté à Paris afin de la rencontrer. Le 2 septembre le trouve encore à Paris. Pourquoi ? Parce qu'il y termine le fameux *Rendez-vous de chasse* pour Julienne : c'est à cette œuvre qu'il consacre son temps en août. Que fait-il ensuite, de septembre à janvier? On n'en sait rien. « A partir de ce commencement d'automne, durant plusieurs mois, autour de Watteau, tout fait silence. Ce ne peut être qu'alors qu'il s'installe chez Gersaint et qu'il peint son « plafond de boutique » si justement fameux. »

Ainsi s'exprime M. de Fourcaud dont la déduction sur *l'Enseigne* n'est qu'une hypothèse. Et, peut-être, peut-on concilier l'affirmation de Gersaint et du *Mercure*, d'une part, sur le retour d'Angleterre, et, d'autre part, la présence de Watteau à Paris en août 1720, en conjecturant que Watteau n'a fait qu'un court voyage à Paris, pour les noces de Julienne et pour voir la Rosalba, puis qu'il est reparti pour Londres afin d'y terminer

certains travaux, pour Londres dont il ne revient définitivement qu'en janvier 1721. « Tout fait silence », dit M. de Fourcaud. Parce qu'il est absent. Et *l'Enseigne* n'aurait bien été peinte qu'en 1721.

Il est d'ailleurs un fait qui prime tout. Watteau, mort tuberculeux en 1721, d'une tuberculose chronique, et non aiguë, Watteau, dès avant même son départ pour Londres (1719), était brûlé de fièvre nuit et jour ; ses amis le trouvaient depuis longtemps indifférent, presque, au travail, nerveux, agité, ne faisant, dit Caylus, « qu'errer de différents côtés » et crachant, comme on dit, son dernier poumon. Et donc, prouver que *l'Enseigne*, même si on en découvrait le témoignage, a été peinte à la fin de 1720, et non au commencement de 1721 comme le dit Gersaint, ce ne serait pas prouver que Watteau n'était pas « de santé délicate », qu'il ne traînait pas « sa faiblesse » à ce moment-là.

Enfin, si Watteau eût employé, à peindre *l'Enseigne*, le temps que réclame une œuvre exécutée avec soin et minutie, Gersaint se fût-il mépris au point de préciser : en huit matinées?

Sur le mot « plafond », aussi, on a ergoté.

Nous possédons, en effet, deux textes ; celui de Gersaint qui dit : « *un* plafond que je devais exposer au dehors » ; celui inscrit sous la gravure d'Aveline : « peint *en* plat-fond ».

J'entends bien. Vous dites : « Voici revenu le procès du *Mariage de Figaro !* » Je le voudrais bien. Il y aurait au moins une Rosine pour me distraire. Ici, pas même de demoiselle de Verte-Allure. Et nulle virgule, nul pâté qui me tireraient d'affaire. Il faut choisir entre la préposition et l'article indéfini.

J'avoue, pour ma part, ne pas très bien saisir l'utilité de cette discussion. Mais, puisque je me suis promis de tout examiner, je dois m'y arrêter à mon tour.

Et d'abord, je ferai remarquer que le mot « plafond », que l'on mette *un* ou *en* devant, ne pourra jamais convenir aux tableaux de

Berlin. Ils sont admirables, ils sont peut-être de Watteau, mais ce ne sont pas des plafonds. Les partisans de ces tableaux le savent bien, puisqu'ils sont des premiers à discuter le terme. Ce mot, en effet, a besoin d'explication, car, si nous étions stricts, nous serions obligés de conclure que, au XVIIIe siècle, l'usage était de placer les enseignes au plafond de la boutique, ou bien de plafonner les bannes, et je ne crois pas que les plus sévères, dont je suis, en fait de textes, puissent aller jusque-là.

La vérité, « plafond » le prouve, est que la signification des vocables varie avec le temps, avec les personnes encore bien davantage. Il faut donc rechercher ce que « plafond » signifiait. On l'a recherché. On ne l'a pas trouvé. Fâcheuse lacune, car l'expression de Gersaint ne convient pas assez aux tableaux de Berlin pour pouvoir leur être secourable, tandis que l'expression inscrite sur la gravure — en plat-fond — nous donne une idée concordante, non seulement avec l'histoire de l'œuvre en général, mais encore avec la facture du fragment de Paris en particulier. Mais puisque Berlin réclame une interprétation, interprétons.

« Je vais faire le portrait de votre boutique », dit Watteau à Gersaint à son retour de Londres. Et c'était un détour délicat à l'intention de l'ami, son hôte et marchand, pour reconnaître ses bontés et ses soins, mais dont aucun n'était dupe. Si Watteau avait pris son cadeau au sérieux, est-il possible que Gersaint, si dévoué, si attentif à plaire à son ami, à adoucir ses derniers jours, lui ait infligé la mortification de voir son présent vendu, quinze jours après son achèvement? C'eût été une grossièreté dont Gersaint n'était pas capable. Si donc Watteau parla de plafond, ce que nous ignorons puisque Gersaint prend le mot à son compte sans nous dire si Watteau s'en servit, ce fut par entente tacite sur le sort du dédommagement qu'il offrait, ménageant seulement son ami qui se serait offensé qu'on le rémunérât brutalement, et, par conséquent, sans s'attacher à peindre réellement un plafond à

usage de panonceau. L'intérêt même des tableaux de Berlin, qui ne ressemblent en rien à des plafonds, exige cette large interprétation.

Mais la raison de délicatesse est-elle la seule qui fit jouer sur le mot plafond? Je croirais volontiers, après le détour, à une expression professionnelle, dont Watteau ne s'est peut-être pas servi, mais dont Gersaint a formulé ainsi l'idée picturale.

Plafond, dans la pensée de Gersaint, et peut-être aussi de Watteau, désigne la facture du tableau et non pas l'usage qu'on doit en faire, facture libre, rapide, « en huit matinées », celle que l'on emploie pour les œuvres destinées à être vues d'un éclair, en passant, les yeux rapidement levés en franchissant le pas de la boutique, comme se peignent les enseignes et les plafonds.

« Un plafond que je devais exposer au dehors », dit Gersaint. C'est net. Une œuvre large, faite pour être vue de loin, et traitée brutalement, c'est-à-dire à gros traits. Et de là vint sans doute aussi le mot « enseigne » dont ne se servent ni Watteau ni Gersaint, et qui n'apparaît que dans *le Mercure*, en 1732, mot d'usage commode, adopté après coup pour la rapidité de la conversation, sur lequel on s'entendait, comme sur plafond, sans leur prêter une rigueur quelconque — à moins justement qu'on adoptât « enseigne » pour éviter la confusion que pouvait, qu'avait dû déjà créer le mot « plafond ».

De ce sens d'œuvre exécutée largement témoigne, enfin, la légende de la gravure d'Aveline. Si Gersaint mérite créance, l'inscription encore plus. Celle-ci est un document officiel. Chaque terme en est pesé par le propriétaire scrupuleux et intéressé, à qui on peut faire des observations, entre autres sur la technique inusitée. Aussi prévient-il les remarques. « Peint en plat-fond », c'est-à-dire je vous offre là une œuvre exécutée à la manière d'un plafond, le pinceau large, ainsi que faisaient les fresquistes autrefois, dans leur hâte de ne pas laisser la *tempera* se sécher.

Si le mot « plafond » avait caractérisé la destination locale de cette œuvre, et non sa facture, il semble bien qu'on aurait inscrit le mot usuel *un* plafond, dont se sert Gersaint dans sa notice anecdotique, et non pas l'expression, un peu précieuse, mais révélatrice, que le caractère officiel de l'inscription nécessitait.

Et qui donc pourrait affirmer qu'il ne fut pas échangé, entre Gersaint et Watteau, au cours de ces huit matinées, mille plaisanteries et mille sourires au sujet de l'heureuse fortune d'un marchand qui allait posséder une enseigne, un plafond, un tableau-réclame enfin, comme aucun négociant n'en posséda jamais? Gersaint, moitié sérieux, moitié riant, de se rengorger ; Watteau de pousser la plaisanterie ; le sens des mots, déjà, de se déformer, mais qui se rétablit cependant dès que l'on se trouve devant la nécessité de scrupuleuse exactitude que réclame une inscription de gravure officielle, pour reprendre aussitôt son sens usager dans le langage courant et dans la narration.

Ainsi je verrais volontiers le moyen de concilier les deux termes, en apparence inconciliables. Si cependant il me fallait choisir, ce serait selon les lois les plus élémentaires de la critique que je choisirais ; je m'arrêterais à la formule officielle, celle de la gravure : *en plat-fond*, qui a, d'ailleurs, l'avantage de s'appliquer à l'une des œuvres en discussion, et je repousserais la formule de langage familier, purement anecdotique : *un plafond*, et qui, en outre, ne peut se rapporter, de quelque façon qu'on la tourne, à aucune des deux.

Je pourrais, enfin, suivre M. Alfassa, qui a soulevé les scrupules sur le voyage à Londres et sur le mot plafond, le suivre encore dans ses recherches sur les boutiques du pont Notre-Dame et la grandeur de leurs auvents. Comme ces boutiques n'existent plus et qu'on ne sait pas d'ailleurs si Gersaint occupait une seule boutique ou deux ou trois réunies, qu'on ne sait même pas si cette boutique était à droite ou à gauche, au milieu ou au bout du pont,

cette discussion me paraît encore plus vaine que ne paraissait ridicule à Figaro le procès de Marceline, demoiselle de Verte-Allure.

Elle nous entraînerait bien loin aussi, jusqu'en 1507, pas moins, M. Alfassa, qui voulait nous donner les mesures de la boutique de Gersaint au XVIII[e] siècle, étant allé chercher une gravure du XVI[e], gravure représentant le pont Notre-Dame nouvellement construit.

Il est vrai que M. Alfassa a retrouvé le devis d'un maçon pour des travaux à exécuter dans la maison nº 4, en 1729. Ceci ne prouve qu'une chose, et qui va contre la thèse de M. Alfassa, c'est qu'on ne craignait pas de mettre les maçons dans ces maisons-là, au temps même de Watteau, et donc que les dimensions données comme étant celles, immuables, des boutiques, sont purement arbitraires.

Je me contenterai, sur ce point, de renvoyer à un tableau d'Hubert Robert exposé au musée Carnavalet, et qui représente la *Démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786*. On voit, sur ce pont Notre-Dame, certaines des maisons du XVI[e] siècle encore debout ; mais on y voit aussi, au commencement aval du pont, en entrant par la rive gauche, une maison considérable, deux fois plus grande que les maisons assises au milieu du pont, et dont les boutiques, par conséquent, devaient être dissemblables des autres, beaucoup plus vastes en tout cas. Qui nous dit que la boutique de Gersaint n'était pas dans cette maison-là?

Mais, puisque nous nous trouvons dans la boutique de Gersaint, élucidons encore un autre problème, tout aussi puéril, d'ailleurs, que celui dit de 1507 ; on l'a soulevé, et j'ai promis de ne rien négliger. Et c'est le problème dit du « Grand-Monarque ».

Le magasin de Gersaint est connu généralement pour s'être dénommé : « A la Pagode ». En 1740, Boucher dessina et Caylus grava une « adresse » sous cette invocation, et qui figure aujourd'hui dans les bonnes collections. Voilà un fait. On ne le nie pas ; on le suppose seulement précédé d'un autre fait : avant « A la

Pagode », la boutique de Gersaint se serait intitulée « Au Grand-Monarque ».

M. de Fourcaud est l'inventeur de ce Grand-Monarque. Sur quoi fonde-t-il sa découverte? Sur un raisonnement, que voici : L'*Almanach royal* pour 1721 porte l'adresse de Watteau : « Sur le pont Notre-Dame, au Grand-Monarque »; or, ne savons-nous pas que, à son retour d'Angleterre, Watteau logea chez Gersaint et qu'il y resta jusqu'en février 1721, au moins? Donc, le Grand-Monarque, c'était Gersaint.

La preuve de l'*Almanach royal,* seule invoquée, me semble trop indirecte pour être péremptoire. De plus, Watteau donnant son adresse chez Gersaint l'eût rédigée : « Chez Gersaint ». Le « Grand-Monarque », c'est la boutique, ce n'est pas la maison. Watteau ne logeait pas au magasin, mais chez son ami. Un parent de M. Laguionie, arrivant de province, ne donnerait pas son adresse : « Au Printemps ». En outre, une adresse n'est pas toujours un domicile. Enfin, nous avons vu, plus haut, que Watteau avait fort bien pu, de juillet à septembre 1720, ne faire qu'une apparition à Paris, puis retourner à Londres. En septembre 1720, l'*Almanach* de 1721 était en confection. Watteau, passant à l'Académie, est sollicité de laisser son adresse, et il indique l'auberge où il est descendu, se disant : les lettres suivront. Lorsqu'il revient définitivement d'Angleterre, ou bien lorsqu'il émigre chez Gersaint, il néglige de rectifier un almanach peut-être publié déjà, d'ailleurs.

L'adresse donnée par Watteau, de toutes façons, ne peut suffire pour attribuer à Gersaint l'enseigne du Grand-Monarque. Elle suffirait plutôt pour l'écarter.

Et donc, il faut prouver que les gravures éditées par Gersaint portaient : Au Grand-Monarque. M. Alfassa l'a bien compris, que nous dit : « Il existe des estampes éditées par Gersaint, qui portent cette adresse, notamment celle gravée par Moyreau d'après Watteau : *Du bel âge où les jeux remplissent vos désirs....* ».

Voilà du moins une preuve matérielle et non conjecturale, directe et non déductive. Vérifions-la.

Trois principaux recueils de l'œuvre gravé de Watteau nous sont offerts pour ce contrôle.

Le premier est celui de la Bibliothèque nationale. Il contient la gravure *Du bel âge* qui porte pour unique mention : « Gersain au pont nôtre Dame » sans aucun Grand-Monarque. — Le recueil des planches de Moyreau ne contient pas cette gravure.

Le second est celui de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Celui-ci contient aussi *Du bel âge*, qui porte pour unique mention : « Gersain au pont nôtre Dame », sans aucun Grand-Monarque.

Le troisième est le célèbre album de la bibliothèque de l'Arsenal, que certains prétendent avoir appartenu à M. de Julienne. Il contient *Du bel âge* sans autre adresse que : « Gersain au pont nôtre Dame ».

Enfin, j'ai sous les yeux, en écrivant ceci, une épreuve de cette gravure qui porte, elle aussi : « Gersain au pont nôtre Dame », et rien de plus.

Ce n'est pas tout. L'œuvre gravé de Watteau de l'Arsenal comporte, si l'on écarte les deux tomes des *Figures de Caractères*, deux volumes, le premier de 115 pièces, le second de 163, au total 278 planches dont 41 ont été éditées par « Gersain marchand au pont nôtre Dame », uniquement, ainsi, d'ailleurs, que les planches de la Nationale et de l'École des Beaux-Arts.

On peut dire, par conséquent, sans crainte de se tromper, que jamais Gersaint n'a signé des gravures du Grand-Monarque. Et il est certain que la gravure *Du bel âge* ne l'indique pas non plus, du moins les épreuves des recueils publics, ni l'épreuve que j'ai sous les yeux. Il est fâcheux que M. Alfassa ne nous dise point où il a vu l'épreuve qu'il vise.

Aucun fait, donc, n'autorise à donner à Gersaint du Grand-

Monarque. Et le désir d'ajouter quelque piquant au portrait que l'on encaisse, dans la partie gauche de *l'Enseigne*, et qui, sur les tableaux de Berlin, reproduit approximativement les traits de Louis XIV, tandis que, sur la gravure et sur le fragment de Paris, ce portrait ne rappelle aucune physionomie connue, ce désir ne suffit pas pour que nous admettions une aussi gratuite hypothèse, si accessoire, anecdotique et indifférente au fond qu'elle soit.

Laissons ces petits jeux, mentionnés seulement pour le bon ordre, et poursuivons le récit des vicissitudes de *l'Enseigne*.

***

Donc, en 1732, ceci n'est pas contesté, *l'Enseigne* se trouve chez Julienne qui la fait graver par Aveline, en même temps que les autres tableaux de sa galerie. Julienne — Jean Julienne tout court jusqu'en 1736, année de son anoblissement — est un industriel, à la fois marchand de drap et teinturier, du quartier des Gobelins. Ses oncles, Julienne le drapier et Gluck le teinturier, lui ont confié la direction de leurs fabriques.

Il n'a pas attendu que d'Hozier le promût dans l'ordre de saint Michel pour mener la vie de gentilhomme. Tout en veillant à ses industries, il s'intéresse aux arts, et commence cette galerie qui comptera parmi les plus célèbres de Paris, et que les étrangers de passage ne manquent pas de visiter. Les marchands le choient. Sirois l'aiguille vers Watteau. Le teinturier devient l'ami du peintre, bientôt son acheteur principal. En somme, Julienne, c'est un peu et à la fois comme « le père Groult » de nos jours pour la galerie, et comme, pour la spécialité, tel amateur d'aujourd'hui qui s'attache particulièrement à l'œuvre de tel ou tel artiste, dans un mélange imprécis, qu'il ne démêle pas bien lui-même, d'art et d'affaires combinés.

Julienne, je ne pourrais le mieux définir que par cette phrase



P. AVELINE : GRAVURE D'A



IGNE

S "L'ENSEIGNE DE GERSAINT"

du numismate Boze, le successeur de Fénelon à l'Académie française, lequel, en sa qualité de secrétaire perpétuel des Inscriptions, prononçait ces mots suggestifs au cours de l'éloge funèbre de l'un de ses confrères : « Content d'une propriété passagère qui lui donnait toujours les premiers et les plus vifs plaisirs de la possession, il devint habile dans l'art de prévenir les dégoûts, et de multiplier ses connaissances par le nombre et le changement de ses acquisitions ». Voilà Julienne, non pas peut-être le Julienne des premières années, mais certainement le Julienne des dernières.

Frédéric II, cependant, acheta-t-il directement à Julienne, comme on le prétend? Aucun texte ne le dit. Frédéric acquit des tableaux qui avaient figuré chez Julienne, mais rien ne permet d'affirmer que ses courtiers, Rothenbourg, Mettra, Petit, s'adressaient à celui-ci. Il est même probable que, étant données la parcimonie ou la pauvreté de Frédéric, en tout cas la rareté du numéraire dont les intermédiaires disposaient, il est probable que ceux-ci s'adressaient plutôt à des marchands qu'au prestigieux industriel-collectionneur, qui « multipliait ses connaissances » et « changeait ses acquisitions », mais ne perdait jamais de vue l'intérêt du peintre dont il s'était fait l'apôtre et dont il était l'ami — ni le sien.

Julienne, possesseur de *l'Enseigne*, la fait donc graver par Aveline. Mais l'œuvre de Watteau mesure des dimensions peu pratiques pour le graveur ; elle compte en largeur près du double de la hauteur, et cette largeur est considérable, puisqu'elle dépasse trois mètres. Julienne donc, ainsi que cela est généralement accepté, non pas parce que l'on possède une preuve quelconque, mais parce que c'est une explication plausible et même raisonnable, Julienne s'adresse à Pater pour qu'il fasse une copie réduite de *l'Enseigne*, copie qui mesure exactement 0 m. 515 de haut sur 0 m. 835 de large, et qu'Aveline emporte chez lui en vue de son travail de plusieurs années, se contentant de se reporter à l'original lorsqu'il est besoin. Cette copie, je l'ai vue chez M. Edgar

Stern qui a bien voulu me la montrer. C'est une œuvre admirable, l'une des plus belles que Pater ait jamais exécutées, véritable pièce de musée, le type même de l'œuvre de musée, et par son mérite intrinsèque, de premier ordre, et par son caractère documentaire sans égal.

On peut donc admettre que, étant données : 1° les dimensions du tableau qui le rendent peu maniable ; 2° la répugnance de Julienne à s'en séparer, on ait trouvé ce moyen ingénieux de tout concilier. Il ne faudrait pas, cependant, abuser de cette copie. Tout le monde dit que Julienne « a dû » faire copier *l'Enseigne* par Pater ; mais personne n'en sait rien. On le veut bien, mais on l'ignore, après tout.

Si donc, d'abord, la sagesse permet peut-être de croire à la copie de Pater faite en vue de la gravure, elle commande aussi de n'y croire que sous bénéfice d'inventaire, et en ajoutant aussitôt que rien n'autorise cette croyance, rien que le besoin de fournir une explication plausible à un fait dont la raison reste obscure. Ne serait-il pas, d'ailleurs, tout aussi vraisemblable de croire à un amateur épris de *l'Enseigne*, et demandant à Julienne la permission de la faire copier sous un format plus logeable, et qui la lui rappellerait?

Cette réserve est d'autant plus nécessaire qu'on a profité aussitôt de l'hypothèse de la copie en vue de la gravure pour contester l'exactitude de cette copie ; on verra pourquoi et sur quels points : nous examinerons cela en détail. Restons, pour le moment, dans l'histoire générale, tout en n'oubliant pas que cette hypothèse de la copie-gravure infidèle est née vers 1900 seulement, lorsque le catalogue de la vente Secrétan (1889), où était reproduite la copie de Pater, tomba sous les yeux du docteur Laban ; c'est-à-dire lorsque la nécessité s'imposa d'expliquer les différences entre les documents contemporains et les tableaux de Berlin.

Est-il vraiment possible, au fond, d'admettre que Pater, comme

on le prétend, ait agrandi en hauteur, et, en largeur, diminué d'un côté et agrandi de l'autre le tableau de Watteau? Ce que l'on sait du caractère de Pater, de ses rapports avec Watteau, contredit énergiquement une telle conjecture. Pater, conduit à Paris, de Valenciennes sa patrie, et celle de Watteau, par ses parents, Pater est remis entre les mains de Watteau qui lui donne ses premières leçons. Et lorsque Watteau se sentira mourir, à Nogent, c'est le petit Pater qu'il appellera auprès de lui. Pater, que Watteau considère comme son fils spirituel, rendait à Watteau tendresse et reconnaissance. Modifier l'œuvre dernière, le chef-d'œuvre reconnu de son maître, tout, de Pater, repousse cette désinvolture, cette impiété.

Mais, quand même il y eût songé, il se fût heurté, alors, à l'intérêt, pour ne pas parler de l'amitié, de Julienne.

Et, ici, nous avons mieux que des déductions de bon sens à opposer, nous avons des documents.

Le premier, c'est la légende de la gravure d'Aveline : *Gravée d'après le tableau en plat-fond peint par Watteau pour M. Gersaint.* Que lui oppose-t-on? Rien. On se contente de douter de sa véracité, sans expliquer pourquoi, autrement que par le fait à légitimer, soit la non-conformité des tableaux de Berlin avec la gravure.

Pouvons-nous, du moins et encore, corroborer d'un autre document cette légende? Oui. Et je suis surpris que cette dernière pièce ait été passée sous silence. Je la relève donc. Goncourt l'a recueillie « dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale (département des imprimés) », et il l'a publiée dans son *Catalogue raisonné.* Et c'est le prospectus même rédigé par Julienne sous le titre : *Œuvres d'Estampes d'après les tableaux et dessins originaux de feu Antoine Watteau,* prospectus publié, d'ailleurs, par *le Mercure* de novembre 1734.

Julienne annonce qu'il fait graver les œuvres de Watteau qui

sont en sa possession — il les posséda toutes un moment, dit Goncourt — et, ce travail étant sur sa fin, il fait part au public de cet achèvement, invitant les amateurs à s'en rendre acquéreurs. Il les invite en ces termes :

« Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur le mérite de feu Watteau pour en faire souhaiter les ouvrages. Son genre de peindre et de dessiner est présentement si goûté dans toute l'Europe, que les curieux, ne pouvant posséder de ses tableaux à cause de leur rareté, se font un plaisir d'en avoir les estampes que l'on continue de graver depuis plus de dix-huit années.

« Une entreprise aussi étendue et d'une aussi forte dépense, à laquelle le roi a bien voulu accorder sa protection, aurait pu être proposée par souscription, mais la délicatesse qu'on a eue de ne point prendre des engagements qu'il n'eût pas été toujours possible de remplir au temps marqué, par la difficulté de finir des graveurs, a fait qu'on a préféré de mettre au jour chacune de ces estampes, à mesure qu'elles ont été gravées. Il y a présentement tout lieu d'espérer que cet ouvrage paraîtra dans sa perfection en 1734. »

Ainsi, en 1734, Julienne annonce qu'il va mettre en vente l'album complet des gravures d'après Watteau, en confection depuis dix-huit ans, et dont on vendait les pièces à mesure de leur achèvement. En 1734, — la gravure de *l'Enseigne* est de 1732, — la gravure de *l'Enseigne* commandée pour cet album destiné aux « curieux » de Watteau, est vendue à part depuis deux ans déjà.

Julienne après avoir parlé de « l'ordre régulier » qu'il a observé, de ses « soins pour la perfection de l'impression », du roi qui « a retenu dix exemplaires », Julienne ajoute :

« Comme on a imité depuis quelques années les tableaux de Watteau, et gravé et copié dans les pays étrangers plusieurs estampes gravées à Paris, le sieur de Julienne, pour éviter qu'on

soit trompé, signera chacune des œuvres et certifiera le tout gravé d'après les originaux. »

Peut-on trouver quelque chose de plus net, de plus indubitable, de plus sincère, de plus véridique? Julienne, désireux de répandre l'œuvre de Watteau, et peut-être aussi d'en tirer un légitime profit, le fait graver, *l'Enseigne* comprise, et, à ses amateurs au prix de 500 livres le volume, — et il y a quatre volumes, — il garantit la parfaite conformité des planches avec les originaux. La légende d'Aveline ne ment donc point. Prospectus et légende se complètent, s'appuient l'un sur l'autre, auxquels vient s'ajouter le témoignage de Gersaint : « elle a été gravée par les soins de M. de Julienne », et tous trois sur la probité incontestée de celui que Goncourt appelle, en plus, « l'ami, l'enthousiaste, le fidèle ». Ce serait celui-là qui aurait trompé les souscripteurs, qui aurait risqué de ruiner son onéreuse entreprise en dénaturant une œuvre qu'il garantit en même temps conforme?

Si donc Julienne a commandé à Pater la copie en vue de la gravure, il n'a pu le faire qu'en recommandant à Pater la plus sévère exactitude. La légende de la gravure d'Aveline et le prospectus de Julienne sont des témoins irrécusables. La nécessité d'expliquer les différences que l'on ne peut pas ne pas constater entre les tableaux de Berlin et la copie de Pater, reparue à la vente Secrétan, ne peut suffire à discréditer cette copie ni la gravure avec elle.

***

Donc, en 1732, *l'Enseigne* est chez Julienne, et Aveline la grave.

En 1744, Gersaint rédige le catalogue Lorangère, et signale encore la présence de son enseigne chez Julienne.

En 1767, Julienne meurt : *l'Enseigne* ne figure pas au catalogue de sa vente.

L'a-t-il vendue? On ne sait pas.

Mme de Julienne l'a-t-elle gardée avec d'autres toiles? On ne sait pas.

Je veux dire par là qu'aucun contemporain ne nous renseigne, aucun document précis et nominatif ne nous avertit du sort de *l'Enseigne* depuis 1744.

Elle est perdue? Non pas, car, deux ans après la mort de Julienne, en 1769, elle reparaît.

Mais dans quel état ! Et c'est toute l'affaire.

CHAPITRE III

LE FRAGMENT DE PARIS

Car *l'Enseigne* reparue n'est plus que le débris de l'œuvre accomplie pour Gersaint et recueillie par Julienne, débris tellement mutilé que l'on se refusera longtemps et qu'on se refuse encore à y voir les restes uniques et véritables. A les y voir d'autant moins que d'autres morceaux d'une *Enseigne de Gersaint* existent par ailleurs, deux grands morceaux séparés qui, réunis, nous rendraient, disent leurs partisans, l'œuvre exécutée par Watteau pour la boutique du pont Notre-Dame.

Et voici donc, à partir de 1769, deux *Enseignes*, celle de Paris et celle de Berlin. Sous peine de confusion, on ne peut les suivre toutes deux en même temps. Il faut choisir. Suivons d'abord celle de Paris. Son histoire, au surplus, nous conduira tout naturellement à celle de Berlin qui lui doit sa renaissance et sa gloire d'aujourd'hui.

En 1769, fut mis en vente publique, à Paris : « *Un tableau sur toile, par Watteau, qui formait un des côtés du tableau de Gersaint représentant un peintre qui fait encaisser des tableaux. H.* 36 *p. L.* 48 *p.* ».

Ainsi s'exprime, sous le numéro 209, le catalogue qui a été trouvé par Edmond de Goncourt, et qui ne porte pas imprimé le nom du vendeur. Ce nom est seulement écrit à la main : Abbé Guillaume.

Qui était au juste cet abbé Guillaume? Peut-être Jean-Baptiste Guillaume, qui naquit à Besançon en 1728, vint à Paris vers 1760, s'y livra à des travaux historiques sur le duché de Bourgogne, et qui, ayant obtenu un bénéfice, avait pris les ordres? Ce Guillaume mourut en 1796. Et dès lors, vendant sa collection de son vivant, il n'aurait pas désiré, tout légitimement, que son nom fût imprimé sur le catalogue, contrairement à l'usage qui voulait, alors comme aujourd'hui, que le nom du vendeur fût affiché pour exciter l'appétit des acheteurs. Mais, alors comme aujourd'hui, certaines personnes ne se décidaient point à cette publicité, et la vente restait et reste anonyme. En tout cas, cette discrétion, qu'elle soit le fait de Jean-Baptiste ou d'un autre Guillaume, ne peut diminuer en rien la valeur des toiles offertes, valeur personnelle à ces toiles et non dépendante de celle du vendeur.

Or, si nous lisons le catalogue Guillaume, nous trouvons que, « le roi » a acheté treize tableaux de cette collection pour la somme de 10 403 livres, parmi lesquels figurent un Guerchin (410 livres), un Dominiquin (342 livres), un Murillo (6 432 livres), un Rubens (342 livres), un Rembrandt, un Oudry, etc. Le total des enchères notées sur le catalogue, et elles ne le sont pas toutes, s'élève à la somme de 50 784 livres 193 sols, chiffre considérable pour l'époque. On ne peut donc nier l'importance de cette collection, et, s'ils ne croient pas à la valeur de l'abbé Guillaume, ceux qui réclament un nom de vendeur plus ronflant, croiront-ils à Aved, le peintre connu, de qui viennent le Rubens et le Murillo, à M. de la Chastaigneraie, à Fouquet, le célèbre Fouquet, au prince de Carignan, au prince de Rubempré, au marquis de Villette, au maréchal de Noailles, à M. de Salvert, à M. de la Boissière, à l'Électeur de Cologne, au comte de Vence, à M. d'Argenville, du cabinet desquels sortaient les tableaux vendus par Guillaume, à M. de Julienne lui-même enfin de qui provenaient sept tableaux de la

collection Guillaume, dont un Watteau : *le Docteur* vendu 241 livres 17 sols « pour la Prusse »?

Enfin, on a dit aussi, M. Le Prieur, je crois, que ce catalogue n'était pas signé.

C'est une erreur. A la suite du mot « fin », on lit : « *Lu et approuvé ce 17 mars 1769, signé : Marin* ».

Après cette vente Guillaume, où elle fut vendue, à un inconnu, 190 livres 19 sols, nouveau plongeon de cette *Enseigne*. Elle reparaît cependant en 1850, à la vente de Auguste, sculpteur passé peintre, grand amateur de l'art du XVIIIe siècle, et ainsi décrite au catalogue sous le numéro 62 :

« WATTEAU. *La moitié de* L'ENSEIGNE, *tableau en plafond, fait pour son ami Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame. Avec sa gravure.* »

Elle est achetée par le baron Schwitter pour la somme de 550 francs. En 1886, à la vente Schwitter, elle fut acquise par M. Léon Michel-Lévy, qui la possède encore, pour le prix de 9 135 francs.

Personne ne conteste plus que *l'Enseigne* de M. Léon Michel-Lévy, c'est-à-dire celle que Paris abrite aujourd'hui, soit celle de la vente Guillaume, ce qui ne veut pas dire que tout le monde reconnaisse que ce soit *l'Enseigne de Gersaint*, — et, cependant, combien de tableaux ne possèdent pas d'autre parchemin qu'une affirmation de catalogue ! — celle de trois mètres, peinte en plafond, en huit matinées, celle que possédait Julienne, et qui, pour ceux qui ne le reconnaissent pas, aurait passé à Berlin entre 1744, date de la vente Lorangère, et 1767, date de la mort de Julienne.

***

Personne ne le conteste plus, mais depuis peu de temps. A force de faire des plongeons, en effet, cette *Enseigne* se laissait

oublier, et, à chaque fois qu'elle reparaissait, on la reconnaissait un peu moins. Au point que Edmond de Goncourt, qui l'avait vue chez le baron Schwitter, se refusait à y retrouver la main de Watteau. Il juge cette peinture « bien grosse » pour être de la main de Watteau.

Mais Goncourt était inconsidéré quelquefois, ainsi que le relève, par exemple, Virgile Josz, dans son admirable monographie de *Watteau*, et qui est une fresque de toute la société du temps de Watteau, lorsqu'il remarque ces mots : « et partout rayonne pour moi la signature de Watteau », alors que l'œuvre dont parle ici Goncourt, le cabinet des Singes, à Chantilly, est signé de Huet. De plus, Goncourt formulait cette appréciation de *l'Enseigne* non pas aussitôt après l'avoir vue, mais après la « découverte » des tableaux de Berlin, qu'il venait de faire, découverte où sa légèreté le dispute à sa présomption.

Voici le texte de Goncourt, qu'il faut citer, car il est à l'origine même de tout le malentendu :

« J'avais bien vu chez le baron Schwitter un fragment de cette *Enseigne*, mais c'est une peinture bien grosse et ne donnant aucune idée d'un travail où Watteau aurait mis sa dernière fièvre. Quelle avait été la fortune de cette grande toile? Je me le demandais, lorsque je tombai par hasard sur le numéro 209 d'un catalogue de l'abbé Guillaume, décrivant le dit tableau. En regard de la désignation, se trouvait cette mention manuscrite : « Pour la Prusse ». J'écrivis alors en Allemagne et j'appris que le morceau de *l'Enseigne* n'était pas perdu, mais qu'il avait été complété par l'achat du second fragment, fait à je ne sais quelle époque et dans quelle vente. En sorte que *l'Enseigne* tout entière, mais encadrée dans deux cadres, est aujourd'hui dans le vieux palais de Berlin (chambre Elisabeth, salon rouge). Malheureusement, M. Dhome m'écrit que, dans la restauration, quelques têtes ont beaucoup souffert. »

Goncourt vient donc de découvrir *l'Enseigne* à Berlin. Que *l'Enseigne* qu'il a vue autrefois à Paris, chez Schwitter, reparaisse à son souvenir aussitôt découronnée, ivre de joie qu'il est de sa fortune, rien de plus normal, mais rien qui puisse nous faire plus normalement, aussi, négliger le jugement après coup de Goncourt sur le fragment de Paris.

S'il n'y avait que cela, pourtant, ce serait peu de chose, une opinion valant tout autant, et pas plus, qu'une autre opinion. Mais Goncourt agit avec une effarante désinvolture, en toute cette affaire.

Écrivant, d'abord, à Berlin pour demander si le fragment Guillaume s'y trouve, il devait commencer par envoyer à Dhome la copie exacte de la notice du catalogue, tout au moins les dimensions du tableau. Peut-être l'a-t-il fait? Je ne puis me résigner à tant accabler Goncourt, car il ne me semble pas possible que, sur la demande : « Avez-vous un tableau mesurant 0 m. 97 en hauteur et 1 m. 29 en largeur? » on ait répondu oui, alors qu'on en possédait deux mesurant l'un 1 m. 63 sur 1 m. 50, l'autre 1 m. 63 sur 1 m. 54; et il n'est pas possible que, sachant ces tableaux en possession du roi de Prusse depuis 1760, Dhome ait répondu à Goncourt : « Nous en avons acheté un à la vente Guillaume en 1769 ». La bienveillance que l'on doit à un Goncourt oblige à croire qu'il aura écrit : « Est-ce que vous n'auriez pas par hasard chez vous un tableau de Watteau représentant un peintre qui fait encaisser des tableaux? — Mais parfaitement, aurait tout naturellement répondu Dhome, et j'ai même son pendant ! »

Et cependant... Cependant il semblerait que Dhome aurait loyalement fait remarquer que « les dimensions du panneau Guillaume sont moindres que celles du panneau berlinois ». C'est du moins ce que dit, en 1884, Charles Ephrussi, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais alors, comment Dhome aurait-il pu affirmer, ainsi que le dit Goncourt, une identité qu'il

niait en même temps? Goncourt aurait donc envoyé des mesures, Dhome aurait fait des réserves, et Goncourt, sur une pirouette, aurait négligé ces réserves? Il était fier de sa découverte, c'est entendu. Mais que de légèretés accumulées ! Quelle inconscience ! Hélas ! Goncourt n'était pas encore à bout d'inconséquence. Et ceci, vraiment, dépasse un peu les bornes de... l'étourderie, pour rester dans l'indulgence.

Goncourt écrit que, en regard de la désignation du tableau, sur le catalogue Guillaume, il a vu cette mention manuscrite : « Pour la Prusse ». Or Goncourt n'a pas vu cela.

Le mérite d'avoir révélé publiquement et d'une façon précise la bévue de Goncourt, que quelques rares personnes connaissaient, revient à M. Arsène Alexandre. L'exemplaire du catalogue Guillaume étant tombé sous les yeux de cet écrivain, M. Arsène Alexandre s'aperçut à son tour que le numéro 209, soit le fragment de *l'Enseigne*, ne portait nullement la mention « Pour la Prusse ». En regard de ce numéro, il y avait tout simplement une ligne de points (....), et la mention « Pour la Prusse » se trouvait seulement en regard du numéro 208, au-dessus. Goncourt avait donné à cette ligne de points la signification d'un *idem*, erreur d'autant moins excusable que ce catalogue, que j'ai feuilleté, moi aussi, est rempli de nombreux *idem* placés au-dessous des mentions « Pour la Prusse » ou « Pour le roi ». De telle sorte que la ligne de points du catalogue Guillaume signifiait tout simplement : ce tableau a été vendu à quelqu'un qui reste inconnu.

En tout cas, il est admis aujourd'hui unanimement que le fragment Guillaume de 1769 ne put être acheté par le roi de Prusse, et qu'il se retrouve, tel qu'il est décrit au catalogue, à la vente Auguste — tableau *en* plafond, dit, lui aussi, le catalogue de cette vente, — et tel qu'il subsiste, en ses dimensions conformes, dans la collection Léon Michel-Lévy.

La production de l'erreur Goncourt ne faisait d'ailleurs que

fournir la preuve matérielle de la justesse d'un sentiment qui n'attendait, pour s'affirmer, que cette certitude d'un fait, déjà connu sans doute, mais non pas répandu dans le public. C'est en mai 1902, en effet, que M. Arsène Alexandre, dans le numéro des *Arts* de ce mois, révéla, pour ainsi dire, le fait nouveau, et qui lui faisait s'écrier : « Voilà la preuve irrécusable que les tableaux de Berlin ne sont pas *l'Enseigne de Gersaint* mais une réplique ». Or, en mai 1902, il y avait déjà deux ans que les artistes et les savants, mis en présence du tableau de M. Léon Michel-Lévy, au Petit-Palais, s'étaient écriés : « *L'Enseigne*? Mais la voilà ! »

Il faut rendre, cependant, justice au musée du Louvre qui, en 1884, rééditant son catalogue officiel de 1856, maintenait à Watteau, malgré la « découverte Goncourt » de 1875, le fragment Guillaume : « Un fragment de *l'Enseigne* se trouve dans la possession de M. le baron Schwitter, on ignore le sort de la deuxième moitié ». Mais on peut dire que cette protestation restait quelque peu platonique ; elle manquait de la base inattaquable du fait. L'article des *Arts* apporta celle-ci, et l'impression générale, après cet article, redevint telle qu'elle avait été avant la « découverte Goncourt », telle que le catalogue du Louvre, rédigé par Frédéric Villot en 1856, la consignait.

Je l'ai déjà dit, en fait d'œuvres d'art, une impression, si autorisée qu'elle soit, ne suffit pas à démontrer une authenticité, même pas, peut-être, une impression unanime. Lorsque cette impression n'est pas corroborée par un document, elle reste suspecte comme tout jugement humain. La production de l'erreur de Goncourt fournissait ce document où s'étayait l'impression. Et on ne comprenait plus. Car si le problème semblait résolu, ce n'était qu'en apparence, puisque les tableaux de Berlin étaient là. D'où venaient-ils, ces deux tableaux qui, réunis, formaient une *Enseigne* se rapprochant de celle que Watteau avait peinte pour Gersaint?



On se rappela donc, en 1902, ce qui s'était passé en 1900.

M. Léon Michel-Lévy, possesseur du fragment de Paris, avait été sollicité de prêter à l'Exposition son tableau. Il s'y était d'abord refusé, et il ne s'était décidé que le jour où il avait appris que l'Allemagne enverrait ses *Enseignes*. On le lui avait affirmé, disait-on ; on lui aurait même assuré que ces tableaux étaient déjà emballés, prêts à partir : on les avait vus dans leurs caisses — tout comme Louis XIV dans la sienne, et sur qui M. de Fourcaud a subtilement glosé. M. Léon Michel-Lévy avait envoyé, sur cette assurance, son tableau au Petit-Palais où nous le vîmes le 1er mai. J'ai dit l'enthousiasme et la conviction de tous ; la presse de l'époque en fait foi.

Au *Figaro*, M. Arsène Alexandre écrit à deux reprises, en attendant son article péremptoire de 1902 : « La fameuse *Enseigne* de Watteau pour Gersaint ». Au *Temps*, M. Thiébault-Sisson écrit : « Enfin, tout à fait à part, et appartenant à M. Léon Michel-Lévy, le fameux panneau de Watteau qui n'est autre que *l'Enseigne*, peinte par le maître, de Gersaint le marchand de tableaux ». Au *Journal*, Jean Lorrain écrit qu'on ira « se pâmer sur *l'Enseigne* de Watteau, la fameuse *Enseigne* ». Au *Journal* encore, M. Gustave Geffroy écrit : « *L'Enseigne* de Watteau pour Gersaint devient un tableau d'histoire ». Au *Gaulois*, M. de Fourcaud qui s'écriera bientôt dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* : « Le panneau de M. Michel-Lévy accuse tous les caractères d'un original enlevé en pleine verve », etc....

Bref, la critique atteste tout au moins le trouble profond où l'apparition du fragment Guillaume jetait les artistes et le public, trouble loyalement traduit, entre autres, par Charles Ephrussi qui, en 1884, concluait, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à

la priorité des tableaux de Berlin, se refusait même à admettre la possibilité d'une réplique, et qui, en 1900, publie dans ce journal, dont il est devenu le directeur-propriétaire, un article de M. Georges Lafenestre, conservateur de la peinture au musée du Louvre, qui consent à la réplique, et souhaite que la « comparaison puisse être faite entre les toiles de Berlin et le fragment de Paris ». Aux *Débats* enfin, M. André Michel, conservateur de la sculpture moderne au même musée, s'affirmait d'accord avec M. Georges Lafenestre.

Il ne restait plus, en fin de compte, qu'à attendre l'ouverture du pavillon impérial où allaient être, disait-on, exposées les deux toiles allemandes qui permettraient, à défaut de preuves documentaires, de se former une opinion artistique, grâce à la comparaison.

Le 13 mai, le pavillon de l'Allemagne s'ouvrait. On y courut. Il offrit aux regards, en tout et pour tout, les photographies des *Enseignes* du roi de Prusse.

Ce fut une déception générale. Que s'était-il donc passé? On avait dit que Berlin enverrait les toiles. Et que ce bruit courût, nul doute, puisque quinze jours avant l'ouverture de l'Exposition, le 14 avril 1900, M. Arsène Alexandre écrivait dans le *Figaro* : « Pour donner une idée de ce que peut contenir de précieux le Petit-Palais, nous dirons que, entre autres œuvres de l'art du XVIIIe siècle, la fameuse *Enseigne de Watteau pour Gersaint* a été prêtée par M. Léon Michel-Lévy. Quelle comparaison l'on va pouvoir faire entre cette œuvre et la version célèbre qu'en possède aussi le palais impérial de Berlin et qu'on verra au pavillon allemand ! ».

S'était-on trompé? Ou, alors, pourquoi l'Allemagne s'était-elle ravisée? Et les partisans du fragment de Paris — qui n'était pas encore pour tout le monde, rappelons-le, le fragment Guillaume, son identité ne devant être ouvertement établie qu'à partir de

1902 — de crier que, pendant les treize jours qui séparaient l'ouverture du Petit-Palais de celle du pavillon allemand, « la Prusse », devant l'effet foudroyant, l'éclat unanime de la critique et des artistes, avait craint pour ses tableaux une confrontation qui n'aurait pu être que désastreuse....

On cherchait, de 1900 à 1902, à cette abstention ou à ce revirement de l'Allemagne, une explication plausible et moins désavantageuse à la fois, et on ne la trouvait pas. En vain interrogeait-on le catalogue officiel de la section allemande, qui s'exprime ainsi :

« La difficulté du transport et la disposition des salles dans lesquelles ils sont placés ont nécessité l'exclusion des chefs-d'œuvre qu'on aurait voulu voir en première ligne à Paris.... Malgré cela (la présence de Watteaux, de Lancrets, de Paters, etc.), les amis de l'art regretteront justement ici l'absence des deux plus célèbres créations : *l'Embarquement pour Cythère* et *l'Enseigne*. »

C'est tout. L'Allemagne n'avait pas envoyé ses *Enseignes*, en 1900, parce que deux toiles de 1 m. 63 sur 1 m. 50 étaient trop difficiles à transporter et à placer dans le pavillon allemand.

J'avais pensé d'abord que les mots « la disposition des salles » indiquaient le salon de l'impératrice à Berlin. Mais on aurait écrit « la salle » puisque *l'Enseigne* et *l'Embarquement* occupent le même salon. De plus, au mois de mai, la cour ne réside plus à Berlin depuis longtemps déjà ; rien ne s'opposait donc, au point de vue domestique, au déplacement. « La disposition des salles » s'applique bien aux salles du pavillon allemand.

L'insuffisance même de ces deux motifs, taille des toiles et disposition des salles, augmentàit le désir d'une confrontation, tout au moins d'une étude attentive des tableaux de Berlin, désir que la production de l'erreur de Goncourt rendit impérieuse.

Il devenait nécessaire d'examiner ceux-ci, de les confronter avec les témoins, avec les dates, de les regarder enfin au point

de vue artistique et de la facture. Quel dommage que l'Allemagne eût retiré ses tableaux au dernier moment ! Du moins le dernier point du problème, grâce à l'examen artistique, eût été élucidé !

En attendant qu'on pût le résoudre, on continua à discuter, si toutefois la situation acquise en 1900 par le fragment de Paris rendait sa négation difficile, le trouble des plus prévenus en fait foi. Entre temps paraissaient (1903) l'admirable *Watteau* de Virgile Josz qui se prononce en faveur du fragment de Paris et conclut à une réplique « pour la Prusse » ; *la Peinture au* XVIIIe *siècle*, d'Armand Dayot, qui aboutissait à une réplique par Lancret ; puis, en 1909, l'article de M. Louis Vauxcelles dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et qui vint renforcer encore le faisceau des preuves. Mais tout cela ne remplaçait pas l'examen direct. On tournait un peu trop et toujours dans le même cercle. Les choses menaçaient même de ne jamais finir, lorsque, en 1909, on annonça que se préparait à Berlin, en faveur d'une œuvre de bienfaisance française, une exposition de l'art du XVIIIe siècle.

Le 22 janvier 1910, paraissait dans l'*Illustration* un article de M. Gustave Babin qui se prononçait en faveur du fragment de Paris, offrait au public les documents iconographiques indispensables, et par ainsi posait la question sur un terrain documentaire et précis, et le 25 janvier l'exposition de Berlin s'ouvrait.

CHAPITRE IV

ESQUISSE OU RÉPLIQUE ?

TOUT le monde, ai-je dit, reconnaît que *l'Enseigne* de l'abbé Guillaume est bien celle de M. Léon Michel-Lévy : aucune contestation à cet égard; Goncourt s'est trompé, Dhome, bibliothécaire de l'empereur d'Allemagne, s'est trompé par la faute de Goncourt qui lui envoya des indications trop vagues, ou bien Goncourt, dans l'ivresse de sa découverte, n'a pas tenu compte des restrictions de Dhome. Ce point, secondaire d'ailleurs, et ne touchant en rien au fait de l'erreur qui est acquise, ne sera éclairci que le jour où sera publiée intégralement la correspondance échangée entre Goncourt et Dhome.

Renversons les termes : tout le monde admet que *l'Enseigne* de Berlin n'est pas celle de l'abbé Guillaume. Qu'est-elle donc? Et une double question se pose : Laquelle des deux, celle de Paris ou celle de Berlin, fut peinte par Watteau en plat-fond, en huit matinées? Ou bien Watteau aurait-il peint deux fois son *Enseigne*?

On sait dans quelles conditions physiologiques Watteau a exécuté son œuvre. Tuberculeux au dernier période, voulant faire une gracieuseté à son ami, il brosse son *Enseigne*. Il a pu, sans doute et absolument, sur la demande d'un amateur, en tirer une réplique, ou bien, avant de l'exécuter, en faire une esquisse, mais l'a-t-il pu pratiquement?

L'hypothèse de l'esquisse aurait pu se heurter d'abord à l'ob-

jection d'une esquisse de la moitié seulement du tableau, si l'autre moitié, disparue elle aussi, entre 1744 et 1769, n'avait reparu, du moins très probablement, en 1829, à la vente Francillon, après laquelle vente, elle disparut de nouveau sans qu'on l'ait jusqu'à présent retrouvée. En soi, donc, il a pu y avoir esquisse.

Mais, chez ceux mêmes qui ont émis cette supposition de l'esquisse, je ne trouve qu'un naturel et bienveillant désir de tout concilier. A l'examen, cette hypothèse de l'esquisse ne peut se soutenir.

On ne fait pas l'esquisse d'une œuvre que l'on peint en huit matinées, pour se dégourdir les doigts, en plat-fond, lorsqu'on est malade, tuberculeux au dernier période, et que la verve vous prend au point d'aiguiser votre amour-propre. Watteau, qui ne faisait pas, d'ailleurs, d'esquisse de ses œuvres, — Caylus le dit formellement : « Jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux », — mais en dessinait parfois quelques morceaux indépendants avant de les peindre, aurait changé de méthode, tout d'un coup, et pour une fantaisie rapide, une distraction, un plaisir personnel et d'affection? Cela ne semble guère plausible. De plus, s'il y avait eu esquisse, Gersaint, qui attache à cette *Enseigne* une importance telle que, en 1744, vingt-trois ans plus tard, il profite de la première occasion pour donner sur elle tous les détails qu'il est seul à connaître, Gersaint l'eût-il passée sous silence? Marchand de tableaux, il eût négocié l'esquisse comme l'œuvre, et il s'en fût vanté aussi.

Enfin une esquisse de tableau n'est pas un tableau. Une esquisse ne comporte pas ordinairement des dimensions égales à celles de l'œuvre, non plus que des précisions de détails, des raffinements de couleurs, des recherches picturales, en un mot, comme celles que présentent les deux œuvres.

En faveur de la réplique, on a essayé, un moment, d'invoquer la précaire situation matérielle de Watteau. Watteau fut pauvre, et

même, souvent, misérable. Mais, justement, à son retour d'Angleterre, il se trouve à la tête d'une somme assez importante. Il revient, d'abord, avec un pécule, et, de plus, Julienne, qui, pendant cette année d'absence, s'est occupé de vendre quelques tableaux de son ami, Julienne lui remet 6 000 livres.

Quand Watteau mourut, six ou huit mois après son retour, Gersaint envoya à la famille, à Valenciennes, 9 000 livres qui composaient l'actif de la succession : 6 000 trouvées en espèces, 3 000 provenant de la vente du mobilier, sans parler des dessins que Watteau lègue à ses amis. Watteau, n'avait donc nul besoin de se livrer à des besognes fastidieuses comme de recopier un tableau qu'il vient de peindre pour se dégourdir les doigts, autrement dit pour faire une gracieuseté à son ami.

On a, alors, rappelé que Watteau, à ce moment-là, accomplissait des besognes non moins commerciales, telles que — ainsi que le dit *le Mercure* en 1721 — de dessiner pour Crozat les tableaux du roi et du régent. Justement ! Watteau malade est bien capable d'accomplir le travail léger et facile de tracer au crayon, sur de petites feuilles, quelques traits, et encore, s'il le fait, est-ce pour plaire à Crozat son bienfaiteur. Mais copier un tableau de trois mètres sur près de deux, voilà une bien autre besogne dont ni l'état moral ni l'état physique de Watteau, sa situation matérielle, en outre, ne lui imposant pas de vaincre répugnance et lassitude, ne permettent de le croire susceptible.

Le Rendez-vous de chasse, aujourd'hui à la galerie Wallace, date-t-il, enfin, d'avant ou d'après *l'Enseigne*? Personne ne peut l'affirmer ni ne l'affirme. Watteau en parle comme d'une œuvre terminée, dans une lettre à Julienne du 2 septembre 1720. C'est tout ce qu'on sait. Pour placer *le Rendez-vous de chasse* après *l'Enseigne*, il faudrait situer celle-ci en juillet : rien n'y autorise, je l'ai dit déjà, rien et surtout l'état d'un tuberculeux sur sa fin que précise Gersaint ; en juillet 1720, Watteau avait encore un an à vivre.

N'est-il pas probable aussi que, s'il y avait eu réplique, Gersaint, qui saisit la première occasion de dire ce qu'il sait, en eût parlé comme il eût fait de l'esquisse?

On ne peut, en l'état présent, croire à la confection, par Watteau, de deux *Enseignes*. Cela est spéculativement possible, mais le seul motif qu'il y ait, à l'heure actuelle, de le croire, le désir que les deux *Enseignes* soient de la main de Watteau, ne suffit pas pour qu'on l'admette. Il ne reste donc qu'une question : laquelle, de celle de Berlin ou de celle de Paris, est l'œuvre de Watteau?

Et c'est, d'ailleurs, sur ce choix seul que porte tout l'effort des critiques et des historiens, l'hypothèse de la réplique et celle de l'esquisse n'étant émises que pour la prudence, par une réserve assez légitime, et même nécessaire, si on y tient, en toute question de ce genre, ou encore par la préoccupation de ne pas être pris en flagrant délit de contradiction. Mais au fond, si l'on discute à fond, l'esquisse et la réplique doivent être écartées.

Cependant, soyons réservé à notre tour : Watteau posséda, en fait, surtout depuis qu'il a été dit que *l'Enseigne* date peut-être d'octobre ou novembre 1720, et même si elle date de janvier, posséda le temps matériel, non pas d'une esquisse — car si certain dessin du Louvre a été pris, avec trop de complaisance, pour une étude du comptoir dont il se rapprocherait vaguement, car si certains dessins de l'admirable collection Henri Michel-Lévy constituent certainement des études, l'un de l'emballeur et du faquin à bonnet, l'autre de la femme qui regarde le tableau ovale, ces dessins ne peuvent, à aucun point de vue, passer pour des esquisses qu'excluent, de plus, les conditions de l'œuvre et le témoignage de Caylus — non pas d'une esquisse, du moins d'une réplique.

Je ne crois pas que la réplique fût très possible au malade qu'était Watteau, mais enfin elle n'est pas inadmissible. Cela suffit pour qu'on en accepte la réserve.

Watteau, malade, songe à faire une gracieuseté à son ami

Gersaint. Il peint *l'Enseigne* dont le succès est grand. Les plus habiles peintres viennent l'admirer. Les amateurs envahissent la boutique, au point que l'un d'eux, au bout de quinze jours seulement d'exposition, emporte *l'Enseigne*. Quelle déception pour les autres qui se lamentent ! Et Gersaint, s'il est bon ami, reste un marchand qui entend ces plaintes :

— Ami Watteau, dit-il, ils en veulent tous, de notre *Enseigne* !... Tantôt encore, on m'en a demandé trois répliques !

— Je ne peux plus travailler, dit Watteau.

Gersaint, talonné lui-même, insiste chaque jour, et sous toutes les formes :

— Hier, Un Tel m'a demandé si vous ne pourriez faire deux tableaux avec *l'Enseigne*.... L'idée est originale.... Qu'en pensez-vous ? Et l'affaire serait belle....

Watteau ne répond pas. Gersaint ne le laisse plus :

— On dit partout que vous êtes fini.... Vos ennemis triomphent. Quel démenti à leur donner !

Gersaint joue de la vanité, du sentiment, fait valoir discrètement ses services. Watteau cède enfin. Il refait *l'Enseigne*, sans s'astreindre à une exacte similitude. — Ce n'est pas très solide... mais ce n'est pas impossible.

Le problème, d'ailleurs, reste le même, puisqu'il ne s'agit pas de savoir, au fond, s'il y a deux *Enseignes*, mais laquelle est la première, celle qui fut exposée au pont Notre-Dame. Aussi bien matériellement que psychologiquement, une seule question se pose : il n'est qu'une *Enseigne*, l'originale ; où est-elle?

Cherchons maintenant si nous en trouverons la trace à Berlin.

CHAPITRE V

LES TABLEAUX DE BERLIN

Au point de vue purement documentaire, ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on remonte à l'origine des deux tableaux de Berlin, c'est-à-dire de *l'Enseigne* de Watteau qui aurait été coupée en deux morceaux pour former des pendants, c'est la rareté — car il n'y en a qu'un — de documents qui authentifient ces deux toiles.

Tout ce qu'on sait, c'est que, en 1760, les deux tableaux se trouvaient à Charlottenbourg. Et encore le sait-on indirectement. Les Autrichiens, ayant envahi la Prusse, pillaient Berlin et ses environs. Et, le 19 octobre 1760, le marquis d'Argens écrivait à Frédéric II :

« Vous savez déjà sans doute, Sire, que l'on n'a pas causé le moindre dégât à Potsdam, ni à Sans-Souci. Quant à Charlottenbourg, on a pillé les tapisseries et les tableaux, mais, par un cas singulier, on a laissé les trois plus beaux : les deux *Enseignes* de Watteau, et le portrait de cette femme que Pesne a peinte à Venise. »

On pourrait d'abord faire remarquer le vague de l'indication. « Les deux *Enseignes* de Watteau », cela peut se rapporter exclusivement au sujet des tableaux. Argens écrit peut-être ainsi pour aller vite. On ne le voit pas bien disant : « la copie en deux morceaux du tableau original, etc. ». Il indique d'un mot à Frédéric le sauvetage en désignant succinctement l'objet sauvé. Et

il ne préjuge rien. Faute d'indication contraire, acceptons cependant, selon la sage méthode, l'interprétation la plus favorable.

En 1760, figuraient donc à Charlottenbourg deux tableaux que l'on tenait pour *l'Enseigne.* Mais ici encore, si l'on employait la méthode dont M. Alfassa s'est servi pour contester le récit de Gersaint, lorsque celui-ci, se trompant sur la date du retour d'Angleterre, est suspecté de se tromper sur les huit matinées, il serait facile de contester la véracité d'Argens, puisqu'un rapport du garde du château consigne que « l'un des deux grands tableaux de Watteau a reçu des coups de sabre, mais qu'il peut se réparer ». Et j'ai pu constater moi-même, sur les toiles de Berlin, ces coups de sabre dont on aperçoit très nettement la trace au coin supérieur gauche du tableau de gauche, au coin supérieur droit du tableau de droite.

Nous accepterons néanmoins sans discussion le témoignage d'Argens, qui est encore de ceux qu'on ne peut récuser qu'en vertu d'autres témoignages de même valeur.

***

Les deux tableaux appelés *l'Enseigne* ou *les Enseignes* de Berlin, se trouvaient la propriété du roi de Prusse en 1760, c'est chose acquise.

Depuis quelle époque étaient-ils à Berlin, comment y vinrent-ils? On ne le sait pas.

Par qui, quand, comment, pourquoi ces toiles furent-elles coupées en deux? On ne le sait pas non plus.

Frédéric a fait, à différentes époques (il en faisait encore en 1769, à la vente Guillaume, si l'on admet, ce dont on n'est pas sûr, que la mention du catalogue Guillaume : « *Pour la Prusse* » signifie « *Pour le roi de Prusse* »), des achats de tableaux français, parmi lesquels figurent des œuvres de Watteau qui se trouve au-



L'ENSEIGNE DE GERSAIN

Collection de S. M. le roi de Pru



Ph. C. Faget co.

..S TABLEAUX DE BERLIN
..otographische Gesellschaft, Berlin).

jourd'hui représenté dans la galerie personnelle des rois de Prusse par vingt-sept toiles. Nous savons, d'autre part, que plusieurs de ces tableaux, tels que le fameux *Embarquement pour Cythère*, la *Leçon d'amour*, etc., provenaient de chez Julienne qui les avait vendus de son vivant. Mais les avait-il vendus directement à Frédéric, ou celui-ci les avait-il achetés à un amateur qui les tenait de Julienne? On n'en sait rien, je l'ai déjà dit. Aussi me paraît-il que l'on a trop légèrement conclu aux rapports de Frédéric et de Julienne. Il n'existe, en réalité, aucune preuve que *l'Enseigne* de la collection Julienne ait été vendue par celui-ci au roi de Prusse.

Quoi qu'il en soit, dans les palais royaux les toiles de Berlin sont, depuis 1760, en sûreté. On les sait là, on est bien tranquille, on les oublie un peu ; on les oublie d'autant plus que Watteau est en discrédit, en tel discrédit que, jusqu'au second Empire français, ses dessins s'achetaient au paquet, et revenaient à un franc pièce en moyenne.

Goncourt intervient en 1875, et il aggrave le malentendu. Il faut retenir, en tout cas, de sa bévue, que Berlin, grâce à lui, se trouve confirmé dans son opinion sur son *Enseigne* ; que Paris adopte le même avis que Berlin ; et que, comme s'il était fatigué de ces sautes, Paris s'y tient, du moins le plus grand nombre, puisque, on l'a vu, le catalogue du Louvre ne se résignait pas. Et c'est bien curieux; car si, avant Goncourt, on admettait généralement que le baron Schwitter possédait le reste de *l'Enseigne* originale, et si, par la faute de Goncourt, on avait passé du côté de Berlin, Paul Mantz donnant le ton à la critique par son grand ouvrage sur Watteau (1892), où il dit que le fragment Guillaume, qu'il tient pour le bon, est à Berlin, il semblerait logique, l'erreur de Goncourt étant révélée en 1902, et le fragment Guillaume se trouvant à Paris, qu'on revînt à l'opinion première? Non pas ! Et certains, les mêmes qui ont passé du côté de Berlin à la suite

de Goncourt, persistent dans leur système comme si rien n'était venu le ruiner.

Arrive, cependant, l'Exposition de 1900. Berlin promet ses tableaux, puis se ravise. Paris alors abandonne en majorité Berlin, réservant, toutefois et bien entendu, son dernier jugement que la confrontation pourrait modifier. Mais en l'état, sur photographie, Paris, sauf les premiers transfuges, conclut en 1900 : *L'Enseigne* Guillaume-Auguste-Schwitter-Léon Michel-Lévy semble plus authentique que celle de Berlin.

Berlin sent la nécessité d'intervenir, surtout après 1902. Paraissent alors différentes études allemandes où les trois tableaux sont analysés, comparés, discutés, où l'on produit des documents, tels que la lettre d'Argens, le rapport du garde, des lettres de l'acheteur de Frédéric à Paris, le comte de Rothenbourg, lettres dans lesquelles il n'est question, ni expressément, ni approximativement, de *l'Enseigne*, en un mot des documents curieux, mais aucune pièce définitive. Des discussions savantes, habiles, troublantes aussi, mais de preuve irréfutable, point.

La controverse devient de plus en plus confuse ; les amours-propres nationaux s'en mêlent un peu. La nécessité de l'examen des tableaux s'impose chaque jour davantage. L'exposition de Berlin, annoncée pour 1910, va permettre d'y procéder.

***

Il se fit. Mais il faillit ne pouvoir se faire. Car, lorsque les membres du Comité français de cette exposition arrivent à Berlin, accompagnés d'artistes et de critiques d'art impatients de voir les fameuses pièces du procès, leur stupeur est grande d'apprendre que les *Enseignes* ne sont pas accrochées dans les salles qui doivent s'ouvrir le lendemain. L'émotion est vive. On décide de faire une démarche pour insister sur le prêt de ces toiles à l'exposition

qui, sans elles, restera découronnée de son plus suggestif, intéressant et peut-être beau fleuron. La démarche est accomplie. Les toiles sont envoyées quelques heures avant l'ouverture. Un compte rendu de presse constate la présence de « la glorieuse *Enseigne de Gersaint* que l'empereur ne s'est qu'à la dernière minute décidé à nous montrer... ».

On possède, en dehors du bruit public qui circulait, une preuve matérielle de la répugnance à accrocher ces toiles à côté de leurs compagnes. C'est le catalogue même de l'exposition offert aux premiers visiteurs, à ceux qui sont accourus pour l'ouverture. Ce catalogue, imprimé avant celle-ci, ne contient pas *les Enseignes*. Ce n'est que dans la seconde édition, imprimée plus tard, qu'elles figurent sous les numéros 67 et 89, où elles ont remplacé un Lancret et un Hubert Robert.

Et l'opération critique commença. Sur toutes leurs coutures, on peut le dire ici, les toiles furent examinées, dans tous leurs détails. Comme elles étaient accrochées assez loin l'une de l'autre, on obtint même, après la fermeture de l'exposition, qu'elles fussent désencadrées et rapprochées afin qu'on pût leur donner l'aspect que devait avoir *l'Enseigne*, chez Gersaint. On se livra sur la peinture et sur la toile à des constatations diverses ; cependant que deux clans se formaient, les uns tenant pour l'authenticité de ces tableaux-là, les autres les jugeant incompatibles avec ce qu'on savait de l'œuvre de Watteau.

Les premiers, qui composaient le plus grand nombre, et dont quelques-uns étaient retournés à Berlin, après l'exposition, pour voir les toiles désencadrées, manifestèrent vivement leur préférence. Nous les retrouverons tout à l'heure, lorsque j'examinerai leurs arguments. Mais les seconds ne se rendaient pas. Et, de ceux-ci, M. Gabriel Mourey, dans un article de la *Revue de Paris*, du 1er avril 1910, traduisait le sentiment en estimant que, des deux tableaux de Berlin, celui de droite était bien supérieur à celui de

gauche, et que celui de gauche s'accusait manifestement inférieur au fragment de Paris qu'il croyait l'original. Et M. Gabriel Mourey concluait à des copies par Lancret.

De la presse artistique, la discussion avait passé d'ailleurs dans la grande presse, grâce à un article de M. Armand Dayot dans *Le Matin* du 1er mars 1910, et qui concluait à la non-priorité des toiles de Berlin. Dans *Le Journal* fut soutenue la thèse contraire : « C'est celui de M. Léon Michel-Lévy qui est faux », par la plume de M. Alvin Beaumont dont, cependant, la créance se trouva quelque peu diminuée par l'aveu qu'il fit spontanément de n'avoir pas vu le fragment de Paris plus qu'il ne connaissait les tableaux de Berlin.

Enfin, à la suite de ces polémiques, M. Armand Dayot proposa un arbitrage, c'est-à-dire qu'il demanda que les trois tableaux fussent placés côte à côte devant un tribunal composé de personnes compétentes et autorisées de Berlin et de Paris, et que toutes les pièces du procès leur fussent communiquées. M. Léon Michel-Lévy était décidé à accepter cet arbitrage. Berlin le refusa. Et la controverse continua. Il nous reste à y entrer à notre tour.

CHAPITRE VI

LA CONTROVERSE

DEUX témoins contemporains s'offrent à nous pour l'estimation des *Enseignes* : la copie de Pater et la gravure d'Aveline. J'en ai déjà établi la valeur historique par la légende de la gravure et par le prospectus de Julienne, dont il ne serait permis de douter qu'en vertu de témoins de même importance, ou bien en vertu de l'ensemble des circonstances environnantes qui viendraient les contredire. Or, non seulement on ne peut produire aucun témoin en dehors de ceux-là, mais encore rien, dans les faits accessoires, ne s'oppose à leur véracité que ces faits confirment au contraire. C'est, d'ailleurs, à la copie-gravure que tous, quel que soit leur clan, se reportent pour justifier leur opinion. De telle sorte que, même lorsqu'on discute la copie-gravure, on aboutit néanmoins à cette question :

Quel est le rapport entre *l'Enseigne* de Berlin, pour commencer par celle-ci, et la copie-gravure? Comment se comportent-elles l'une envers l'autre? Quelles sont leurs ressemblances et quelles sont leurs différences?

Sur leurs ressemblances, tout le monde est d'accord, et tout le monde n'a qu'à regarder les photographies pour les voir. Inutile de les énumérer. Quant aux différences, seules importantes dans la discussion, trois principales frappent, dès le début, les yeux les moins exercés.

I. — A droite — côté du chien — tout un pan de mur qui figure sur la copie-gravure n'existe pas sur le tableau de Berlin.

II. — A gauche — côté de l'emballeur — tout un pan de mur, qui n'existe pas sur la copie-gravure, figure sur le tableau de Berlin.

III. — Toute la partie supérieure de la copie-gravure ne se trouve pas sur le tableau de Berlin.

Il en résulte que, ou bien *l'Enseigne* de Berlin a été réduite à droite, augmentée à gauche, et modifiée en haut sur toute sa largeur, ou bien la copie-gravure est infidèle.

La première hypothèse qui vient à l'esprit, en ce qui concerne la réduction de droite et l'augmentation de gauche, est que, en divisant la toile, on a égalisé les deux parties, ajoutant à l'une, retranchant à l'autre, dans le but de les rendre de surface à peu près égale. La conception, au point de vue artistique, semble quelque peu effarante. Mais la question n'est pas là. Du moment que l'on formait deux tableaux d'un seul, c'était pour les rendre pratiques au point de vue meublant, pour en faire deux pendants facilement utilisables. Et nous savons que tel était le principal souci de Frédéric. Et donc, il fallait, logiquement, leur donner la même surface meublante.

Les artistes savent combien, souvent, les amateurs sont guidés dans leur choix par la nécessité de trouver la toile qui garnira tel côté de la cheminée ou tel dessus de meuble. Pour *l'Enseigne*, l'obligation, de par cet état d'esprit, d'ajouter d'un côté et de diminuer de l'autre, est évidente. Car *l'Enseigne* du pont Notre-Dame ne pouvait être coupée exactement dans sa ligne médiane qui passe par le bas de la jupe de la femme de dos (côté du chien), celle qui regarde le tableau ovale. Il n'y avait qu'un moyen de former deux tableaux, c'était de couper la toile au niveau gauche du battant droit de la porte. Mais alors on obtenait deux tableaux sensiblement inégaux en largeur.

Et comme on ne pouvait couper davantage à droite, à cause du chien, on ajouta un pan de mur à gauche.

M. Louis Vauxcelles, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1909, a fort clairement élucidé ce point délicat : « Désireux, dit-il, d'obtenir deux pendants bien symétriques, bien égaux, l'auteur des tableaux de Berlin a poussé vers la gauche toute sa composition, afin de pouvoir ensuite couper l'œuvre en deux parties égales. Il a, de ce fait, diminué un peu à droite, taillant dans le comptoir et dans le chien, et rajouté un peu à gauche, en peignant un pan de mur supplémentaire. Nous en conclurons que la réplique allemande (M. Louis Vauxcelles croit, avec MM. Armand Dayot et Gabriel Mourey que les tableaux de Berlin sont des copies, par Lancret) a été exécutée de façon à obtenir les deux groupes qui forment la composition en son intégrité. En effet, si l'on coupait simplement par le milieu la composition gravée par Aveline, l'un des deux groupes — celui qui représente la femme examinant un tableau — serait atteint, et la figure même coupée.... En outre, comme il a fallu, autant qu'il résulte de notre examen, scinder le tableau au milieu de la porte placée au fond de la toile, on a, pour obtenir deux panneaux à peu près égaux en largeur, on a supprimé la partie dont il a été question plus haut, et ajouté, de l'autre côté, la partie dont il a également été fait mention. Et ces différences, insignifiantes, semble-t-il, au premier abord, sont capitales parce qu'elles détruisent toute concordance possible des deux fragments berlinois avec la gravure d'Aveline. »

M. Louis Vauxcelles suppose enfin que le copiste a peint ses tableaux sur une même toile pour la commodité du travail, mais avec l'intention de la scinder.

En effet, d'après le témoignage du professeur Hauser, de Berlin, qui a rentoilé les tableaux lui-même en 1899, les lés et les fils des toiles anciennes correspondaient parfaitement. Donc la toile était

la même. Mais cela ne pourrait-il pas tout aussi bien prouver que la toile a été coupée avant qu'on peignît dessus? Il me semble très possible que le marchand, recevant la commande de deux toiles égales, ait levé sur la pièce entière un morceau qu'il partagea en deux avant de clouer sur les châssis. Que cela soit possible, on verra pourquoi.

Pour le moment, il est une remarque qui n'a pas été faite, je crois, et qui me semble éclaircir singulièrement cette question des « coupures » et des « béquets » en largeur, sur laquelle on a tant discuté. Le tableau ci-contre permettra de suivre plus facilement cette démonstration.

La largeur des tableaux de Berlin réunis est de 3 m. 04. La largeur de *l'Enseigne* originale, telle que l'indique la légende de la gravure d'Aveline, était de 3 m. 08, d'où une différence de 4 centimètres. Or si, d'après la dimension de la gravure d'Aveline elle-même, 0 m. 83, et celle de l'original, 3 m. 08, nous calculons proportionnellement ce qui a été supprimé du tableau de droite, nous obtenons 12 centimètres environ. Et si nous calculons de même ce qui a été ajouté au tableau de gauche, nous obtenons 0 m. 08 environ, en trop. Différence: 0 m. 04 qui sont justement ceux qui manquent aux tableaux de Berlin pour devenir strictement conformes à l'original tel que l'indique la gravure. Curieuse et simple coïncidence peut-être, mais voici mieux :

On a reconnu qu'on avait dû ajouter une bande verticale à l'un des tableaux de Berlin parce que, dit-on, le cadre était trop grand. Peut-être eût-il été plus simple d'ajouter une feuillure au cadre? Il tombe, en tout cas, sous le sens que si les tableaux avaient été conformes à la légende, on n'aurait pas eu besoin d'ajouter une bande. On aurait trouvé les centimètres manquant dans la partie sur châssis, puisque le tableau a été, dit-on, peint, puis coupé, puis cloué. D'ailleurs, malgré cette bande ajoutée, 4 centimètres manquent encore. Et donc, premier point, pour la largeur, les

DIMENSIONS COMPARÉES DES *ENSEIGNES* :

DE L'ORIGINAL D'APRÈS LA LÉGENDE DE LA GRAVURE D'AVELINE	DE LA COPIE DE PATER ET DE LA GRAVURE	DU FRAGMENT GUILLAUME D'APRÈS LE CATALOGUE DE 1769	DES TABLEAUX DE BERLIN D'APRÈS M. PAUL SEIDEL	DES TABLEAUX DE BERLIN D'APRÈS M. JEAN GUIFFREY
Hauteur : 5 pieds = 1^{m},6222 Largeur : 9 pieds 6 pouces = 3^{m},08	Hauteur : 0^{m},515 Largeur : 0^{m},83	Hauteur : 36 pouces = 0^{m},97 Largeur : 48 pouces = 1^{m},29 *(C'est la dimension exacte du tableau de Paris).*	Partie gauche : Hauteur : 1^{m},63 Largeur : 1^{m},50 Partie droite : Hauteur : 1^{m},63 Largeur : 1^{m},54	Hauteur commune : 1^{m},655 *(Soit 3 cent. de plus que ne l'indique la légende).* Largeur des deux tableaux réunis : 3,045
DE L'ORIGINAL D'APRÈS LA LÉGENDE RECTIFIÉE				
Hauteur : 5 pieds 10,67 pouces = 1^{m},9111 Largeur : 9 pieds 6 pouces = 3^{m},081				

tableaux de Berlin ne sont pas et ne peuvent être, comme on le prétend, conformes à l'original.

Le sont-ils pour la hauteur? La thèse allemande soutient ceci : « Les tableaux de Berlin mesurent exactement 1 m. 63 ; or la gravure annonce : 5 pieds, soit 1 m. 6222 ; donc les toiles allemandes correspondent à la mesure de l'original ». Mais comment, alors, expliquer que ces tableaux de Berlin ne comportent pas tout ce que cette gravure indique comme ayant été peint dans la partie haute de l'original, bien que, comme va nous le dire le professeur Seidel, « rien n'ait été rogné de la partie supérieure », bien que, affirmera le professeur Hauser, « les toiles fussent vierges »? Une seule explication, dit Berlin, est possible : c'est la copie qui est infidèle, et la gravure par conséquent.

J'ai déjà montré avec quelle réserve nous pouvons accepter que la copie de Pater ait été faite en vue de la gravure. Il faut le répéter : cela est admis parce que l'identité de la copie de Pater et de la gravure, ainsi que la dimension considérable de l'œuvre à graver, rendent cette supposition vraisemblable ; mais il ne faut pas oublier non plus que cette supposition ne repose sur rien autre que sur la logique raisonnante, et qu'elle ne vit le jour que, grâce à l'apparition de la copie qui appelait l'attention du docteur Laban, peut-être trop zélé, sur les incompatibilités de cette copie et des tableaux, de l'authenticité desquels il se refusait à douter. Un document peut toujours surgir : lettre de commande, par exemple, qui nous fournira une autre explication. Aucune pièce, en tout cas, ne sert de base à cette argumentation, si plausible qu'elle soit.

Au contraire, le document invoqué justement pour justifier les toiles de Berlin par l'inscription des chiffres qu'il porte, c'est-à-dire la gravure, dément formellement cette supposition : « *Gravée d'après le tableau peint en plat-fond par Watteau* », la gravure que le prospectus de Julienne corrobore.

Au surplus, j'ai mieux à répondre. C'est la gravure qui est infidèle, dit-on. Oui... à moins que ce ne soit la légende?

Je me contredis? Non pas ! car ma critique d'une partie de la légende ne porte même pas sur un texte que l'on ne réfute pas au moyen d'un autre texte de même valeur, mais bien sur des chiffres que je vais prouver erronés, en calculant à mon tour.

Et donc : à moins que ce ne soit la légende. Voyons-le.

Lorsque nous examinions les toiles dans leur largeur, nous avons vu que le professeur Hauser, qui a rentoilé les tableaux de Berlin en 1899, affirmait que les fils des toiles anciennes correspondaient exactement, et nous avons émis l'hypothèse, qui sera vérifiée plus tard, que les deux tableaux auraient pu être peints sur un lé de toile taillé dans la même pièce, et coupé en deux avant qu'on peignît dessus. Mais le professeur Hauser ne dit pas que cela.

Et voici, au surplus, la déclaration allemande, rédigée par M. Paul Seidel, conservateur des collections de l'empereur d'Allemagne, dans un ouvrage intitulé : *Les collections d'œuvres d'art françaises du* XVIIIe *siècle appartenant à S. M. l'empereur d'Allemagne, roi de Prusse. Histoire et catalogue, par Paul Seidel, traduction française par Paul Vitry et Jean J. Marquet de Vasselot* (Berlin et Leipzig, M. C. M., in-folio illustré) :

« Goncourt a cru pouvoir reconnaître une partie de ce tableau dans le catalogue de la collection de l'abbé Guillaume, 1769. Mais cela est impossible, car, en 1760, *l'Enseigne* se trouve déjà au château de Charlottenbourg. Quand eut lieu la coupure du tableau en deux parties séparées? Nous ne pouvons le savoir aujourd'hui. Pour ce qui est des doutes émis quelquefois sur la question de savoir si les deux tableaux n'ont bien formé à l'origine qu'une seule toile, doute fondé sur ce que les deux parties de la composition peuvent être imaginées complètement indépendantes l'une de l'autre, et que la perspective n'est pas traitée tout à fait de même des deux côtés, je constaterai expressément que,

tout récemment, un examen que j'ai sollicité et qui a été fait par le professeur Hauser, nous a prouvé clairement que la toile qui formait originairement un seul tableau a été séparée en deux par une coupure. Par contre, il a été reconnu dans la même occasion, une fois écartée la bordure que l'on avait clouée pour agrandir le tableau, que, contrairement à ma première hypothèse, rien n'a été rogné de la partie supérieure. (*Le professeur Seidel écrira plus tard à M. Alfassa que « M. Hauser aurait vu sur tous les côtés, sauf celui de la coupure en deux morceaux, la toile primitive vierge de toute peinture*»). Cette hypothèse m'avait été suggérée par la gravure d'Aveline, mais celle-ci — et il y a d'autres raisons qui le prouvent également — présente quelques différences avec l'original ; les différences proviennent peut-être de l'usage qu'aurait fait le graveur d'une copie du tableau, copie attribuée à Pater ; cette copie a été vendue lors de la vente de la collection Secrétan. En particulier, dans cette copie, de même que dans la gravure (elles sont toutes deux absolument d'accord pour les mesures), les groupes qui, dans l'original, paraissent complètement séparés les uns des autres, et sont également éloignés de la ligne médiane du tableau, ont été repoussés plus près les uns des autres, sans doute dans le dessein de remédier, dans la gravure, à l'émiettement de la composition du tableau. Mais en réalité c'est le tableau tout entier qui a été comme poussé vers la gauche, et augmenté sur la droite de façon correspondante, de sorte que la symétrie des deux parties, fortement marquée dans l'original, est sensiblement détruite ici. En outre, cela laisse voir, à droite, de même que sur la gauche, une partie du mur de la maison dans laquelle s'ouvre le magasin du marchand de tableaux. Quant à l'augmentation de la hauteur, elle nous frappe encore davantage dans la copie et dans la gravure. On y fut amené sans doute par ce fait que l'original, en sa forme primitive, avait été conçu pour un emplacement déterminé, mais qu'il était trop haut pour sa longueur. Si cela

n'est pas autrement sensible dans un tableau à l'huile, cela peut devenir assez choquant dans une gravure. C'est pour cela que la gravure ne fut pas exécutée directement d'après l'original, mais bien d'après la copie de la collection Secrétan, qui avait bien pu être elle-même exécutée tout exprès dans cette intention.

« M. le docteur Laban avait tout d'abord attiré verbalement mon attention sur les rapports entre la gravure d'Aveline et la copie de la collection Secrétan. Il a examiné plus à fond ces rapports dans ses remarques sur le chef-d'œuvre de Watteau (*L'Enseigne de Gersaint*, Annuaire des collections royales de Prusse, 1900, pages 54 à 59) qui n'ont été publiées qu'après que l'impression de cet ouvrage eût été commencée. Quant à l'argumentation du docteur Laban, contre mon opinion rapportée plus haut, et fondée sur l'examen de la gravure d'Aveline, je n'ai pas à y revenir, puisqu'elle est rendue tout à fait inutile par l'enquête du professeur Hauser, dont nous avons rapporté les résultats. »

On voit le raisonnement. Étant donné que les toiles de Berlin sont authentiques, comment expliquer les différences? C'est une pétition de principe, puisque, au contraire, la question se pose de prouver l'originalité des toiles de Berlin malgré les différences. Et il est curieux combien, en cette affaire, les plus sérieux et les plus consciencieux glissent facilement sur cette pente de la pétition de principe.

Le docteur Laban, cependant, que M. Seidel invoque tout en le réfutant sur certains points, va nous aider à trouver la solution. Car non seulement le docteur Laban avait le pressentiment que « les toiles n'avaient jamais été rognées » (il en avait tiré une conclusion erronée de par la même pétition de principe que celle de M. Seidel, mais il l'avait deviné), mais encore il s'écriait : « Combien il a été facile au calligraphe d'écrire, dans l'inscription de la gravure, et cela en se trompant, un 5 au lieu d'un 6 ! »

Ce n'est pas tout à fait cela, mais, en gros, c'est cela. L'ouvrier

n'a pas mis un 5 au lieu d'un 6, mais il a omis ou oublié d'inscrire les pouces — qui atteignaient presque un pied, le sixième — à la suite du 5.

Constatons, d'abord, que les erreurs de ce genre sont fréquentes, et sur l'œuvre gravée de Watteau lui-même.

La Leçon d'amour, — et qui est, par une circonstance assez curieuse, la propriété du roi de Prusse, — forme un tableau dont la largeur est plus considérable que la hauteur ; or l'inscription de la gravure de Dupuis, exécutée en 1734, porte : « gravé d'après le tableau original peint par Watteau, haut de 2 pieds, sur 1 pied 6 pouces de large ». Et c'est le contraire.

Et voici qui est plus conforme à *l'Enseigne* : *le Rendez-vous de chasse* et *les Charmes de la vie* ont aussi oublié, dans l'inscription de leurs gravures, l'un 7 centimètres, l'autre 9, d'après les calculs de M. Alfassa. *L'Embarquement pour Cythère* lui-même n'échappe pas à cette erreur.

Donc l'omission est chose commune. S'est-elle produite aussi lorsque le calligraphe inscrivit les mesures de *l'Enseigne* ? En voici la preuve mathématique :

Nous possédons trois dimensions : 0 m, 83 largeur de la gravure; 0 m, 515 hauteur de la gravure ; 3 m, 081 largeur de l'original, d'après l'inscription de la gravure. Quelle est la quatrième dimension, c'est-à-dire la hauteur de l'original? Une simple règle de trois va nous le dire.

Étant donné que le produit des extrêmes égale le produit des moyens :

$$\frac{0{,}83}{0{,}515} = \frac{3{,}081}{x}$$

$$\text{ou } x = \frac{3{,}081 \times 0{,}515}{0{,}83} = 1{,}91117.$$

Donc, la toile originale comptait *un mètre quatre-vingt-onze centimètres* et non pas un mètre soixante-deux centimètres. Ce sont

exactement 29 centimètres, soit 10,67 pouces, c'est-à-dire tout près d'un pied, que le calligraphe n'a pas inscrit sur la gravure. Le docteur Laban, on le voit, était bien près de deviner la vérité mathématique lorsqu'il écrivait qu'on avait dû mettre un 5 au lieu d'un 6.

Je pourrais, après cela, semble-t-il, ne pas mentionner l'intervention, en faveur de la thèse allemande sur ce point, de M. Jean Guiffrey, puisque son raisonnement se trouve en même temps démontré erroné. Je le signale cependant, parce que M. Jean Guiffrey a, lui aussi, mesuré, en 1910, les toiles allemandes qu'il trouve plus hautes de deux centimètres et demi que ne les donne M. Seidel, et de trois centimètres que n'indique la légende ; il manque encore, d'après les mesures de M. Jean Guiffrey, vingt-six centimètres aux tableaux de Berlin pour être conformes au tableau original selon le calcul que je viens d'établir.

M. Jean Guiffrey, enfin, revient sur le plus ou moins d'autorité d'une planche gravée comme pièce de comparaison, autorité qu'il dénie. J'ai déjà dit les raisons péremptoires qui s'opposaient ici à cette infidélité. Je demanderai seulement un peu de logique. Si l'on nie la valeur documentaire de la planche, comment peut-on affirmer la parfaite exactitude de la légende, moins importante n'est-ce pas? Et inversement. Mais moi-même? dira-t-on. Je suis fondé, moi, du moins, dans mon opinion, et, accessoirement, par les cas fréquents d'erreurs semblables, et, principalement, par le calcul mathématique.

Résumons : les toiles de Berlin, d'après les examens de messieurs Hauser, Seidel et Laban, n'ont jamais été rognées, la toile était « vierge de peinture » sur les côtés extérieurs ; leur largeur : 3 m. 04, est inférieure cependant de 4 centimètres à la largeur de l'original indiquée par la gravure : 3 m. 08, et ces 4 centimètres n'ont pas été rentrés, puisque « les toiles étaient vierges » sur les côtés extérieurs, et puisque, pour la partie intérieure, pour

celle où aurait été pratiquée la coupure, M. Paul Seidel a écrit qu'on avait ajouté une bande au tableau, bande inutile s'il y avait eu de la peinture rentrée, si la toile n'avait pas été, contrairement à ce qu'on dit, vierge aussi de ce côté-là ; enfin il est prouvé mathématiquement que, si le calligraphe a inscrit exactement la mesure en largeur : 3 m. 08, il a oublié dans la mesure de la hauteur : 10 pouces 67, tout près d'un pied, « un 5 au lieu d'un 6 », ce qui donne à la toile une hauteur de 1 m. 91, de 29 centimètres supérieure aux tableaux de Berlin, et ces 29 centimètres sont représentés sur la copie-gravure par tout ce que les tableaux de Berlin ne portent pas.

Ne voilà-t-il pas de bien fortes raisons pour douter que *l'Enseigne* de Berlin soit celle qui figura au pont Notre-Dame ? Il y en a d'autres encore.

***

Et ce sont celles qui concernent les détails — j'en ai déjà noté quelques-uns, mais il faut y revenir — de l'œuvre de Berlin.

Celle-ci, dit-on, est le tableau de Watteau coupé en deux. Soit. J'ai des raisons de croire que la toile a été coupée avant qu'on peignît dessus ; mais, tant que je n'aurai pas exposé mes raisons, je dois admettre la toile unique. Si les détails picturaux s'opposent à cette unité, ma dernière preuve en sera renforcée.

Regardons donc les tableaux de Berlin comme s'ils n'en avaient jamais fait qu'un. Le premier détail qui saute aux yeux, c'est celui de la perspective qui n'est pas la même à droite qu'à gauche. Cela me frappa vivement lors de ma visite à Berlin. Cette divergence fut même l'une des principales raisons du doute qui s'éleva en moi, ce jour-là ; il devint pour ainsi dire la source de mes soupçons, et j'en fis l'observation aussitôt à M. Seidel. J'y reviendrai en terminant. Il suffit pour l'instant de constater que

ce problème de la perspective différente n'a jamais été élucidé, mais simplement dédaigné, ce qui n'est pas suffisant.

(Je me borne à rappeler ce que j'ai déjà dit du rayon de soleil si étrangement arrêté à la limite du tableau de gauche, alors qu'il devrait se continuer sur le tableau de droite ; je renvoie au chapitre Ier pour les différences purement picturales.)

Voyez maintenant, sur la gravure, le cartouche qui couronne la porte, au centre, à la place même où a été faite la coupure, et voyez le cadre du tableau qui surmonte ce cartouche. Le cartouche forme un disque presque parfait, un peu rebondi seulement, comme le cœur d'un chou. Le cadre est un cadre ordinaire, à double baguette bordant un seul canal.

Or, regardez maintenant les tableaux de Berlin. Le cartouche qui, sur la gravure, est juste à cheval sur l'endroit où se fera la coupure, ce cartouche est double ; il y en a deux, l'un au tableau de droite, l'autre au tableau de gauche, non pas une moitié de chaque côté, mais deux cartouches complets, à l'ovale parfaitement dessiné, celui de droite plus visible que l'autre, mais celui-ci assez net encore. M. Seidel dit bien que ces cartouches ont été retouchés. Mais « retouchés » ne signifie pas dédoublés. Quant au cadre, il est bien resté à double baguette fermant un seul canal sur la moitié droite ; sur la moitié gauche, il est devenu à triple baguette enserrant deux canaux.

On a expliqué ces troublantes différences, qui excluent vraiment toute possibilité d'exécution sur une seule toile, par des nettoyages, des restaurations et des repeints. Je ne vois pas très nettement comment nettoyer un tableau peut le changer au point de transformer la structure de la moitié d'un cadre qui y est peint. Quant aux restaurations, assurément il en fut fait, puisque M. Paul Seidel l'affirme, en 1899, lors du rentoilage, entre autres quand on ajouta une petite bande qui dût passer sur l'un des deux cartouches, et j'en ai parlé lorsque je mesurais, tout à l'heure, les toiles.

Il n'importe au surplus. Quel que soit le motif des restaurations, il est bien évident, et j'ai, on le verra, de fortes raisons d'en être persuadé, que les différences signalées existaient avant ces restaurations — d'ailleurs où irions-nous ! et je me refuse à croire à tant de tripatouillages qui retireraient tout crédit aux œuvres de Berlin telles qu'elles existent aujourd'hui ; personne ne les souhaiterait non plus — avant ces restaurations de 1899 auxquelles M. Meier-Graff, correspondant à Berlin de la *Gazette des Beaux-Arts,* dans un article de mars 1910, attribue beaucoup de détails supects qu'il a constatés. Et M. Meier-Graff cherchant les repeints « sans pouvoir les découvrir », répète la troublante question où l'on peut deviner, à la façon dont il la pose, ce qu'il n'ose répondre : « Il ne peut y avoir deux *Enseignes* ; quelle est donc la bonne? »

On a fait aussi observer que deux des personnages de la gravure sont différents de ces mêmes personnages des tableaux : dans la gravure, le portrait que l'on encaisse ne rappelle dans ses traits aucune physionomie connue. Ce même portrait, dans le tableau de Berlin, représente Louis XIV. Le jeune homme debout, à droite, derrière le comptoir, avec ses mains cachées dans les lingeries de ses gilets, montre, sur la gravure, une figure ronde et un front bombé qui se sont allongés et aplatis sur le tableau de Berlin.

Louis XIV ne peut rien prouver dans un sens ni dans l'autre puisque constater que les portraits encaissés diffèrent n'est pas prouver que l'un a plutôt « commencé » que l'autre ; c'est encore la pétition de principe : étant donné que Berlin possède l'original, etc.

Quant au jeune homme, s'il était solitaire, il ne prouverait rien non plus. Mais il n'est pas seul, et Louis XIV par surcroît, à ainsi différer.

Ce n'est pas le seul jeune homme, en effet, qui a perdu son

front bombé et ses bonnes joues de la gravure, en passant aux tableaux, ou inversement. Ce sont tous les autres : l'homme assis à côté du jeune homme debout, et celui qui s'appuie au cadre ovale, et celui qui tend la main, et le faquin au bonnet. Regardez-les ; ils semblent pour ainsi dire les pères de ceux de la gravure, le visage presque émacié, allongé en tout cas, comme tiré, et ils ont, tous, perdu le délicieux sourire de Watteau, ce sourire que pique aux commissures un point noir bien appuyé et un peu retroussé : la bouche même de Watteau ! Tout cela a disparu. Plus de rondes joues où sonne l'amour, de lèvres où rougit le baiser, où pointe le retroussis du sourire. Des joues creuses, des mentons en pointe, des lèvres droites, et jusqu'à la main du fameux homme debout, cette main tendue, si « tendue », si jetée en offrande et décision dans la gravure, et si lourde et abandonnée dans le tableau !

Pater, dit-on, affectionnait les « visages rondelets ». Eh ! de qui donc tenait-il cette prédilection, si ce n'est de son maître Watteau?

La gerbe de paille, dans la gravure et dans Pater, n'apparaît pas tout entière ; le cadre en coupe une partie. Dans les tableaux de Berlin, cette botte de paille est complète, et elle reste en l'air, comme suspendue.

A Berlin la femme debout, côté de l'emballeur, appuie son pied sur le huitième pavé, si l'on compte en partant de droite. Chez Aveline et Pater, c'est le septième pavé qui est placé sous le talon de la femme en robe mauve.

Enfin les pattes d'arrière du chien reposent sur le dix-neuvième pavé à partir de la coupure, dans les toiles allemandes ; chez Aveline et Pater, elles reposent sur le vingt et unième.

Tout ceci, au surplus, si je l'ai constaté moi-même sur les tableaux de Berlin, il suffit de regarder les photographies pour s'en rendre compte. Et si, sur ces photographies mêmes, je regarde alors, abandonnant ces détails, si nous regardons ensemble,

le lecteur et moi, la reproduction de la gravure et celle des tableaux de Berlin réunies, ah! combien apparaît considérable la distance qui les sépare, et flagrante l'impossibilité où nous nous trouvons d'attribuer raisonnablement à Watteau *l'Enseigne* de Berlin !



Voyez la gravure, cette œuvre bien posée, équilibrée entre ses deux murailles, où, d'une part, le faquin, appuyé au mur, clôt, avec celui-ci, la partie gauche ; où, d'autre part, le comptoir, serrant le mur, arrête, en même temps que celui-ci, la partie droite. Entre ces deux limites, la composition jouit d'un harmonieux aplomb. Elle est solide, raisonnablement bâtie, logique, telle enfin qu'un peintre, digne de ce nom, peut concevoir une œuvre.

Watteau veut peindre une boutique, c'est-à-dire un lieu limité, circonscrit nettement. Il l'enserre tout naturellement entre deux murs où évoluent ses personnages. L'œuvre est une, quoique divisée en deux sujets, si habilement balancée, sans rien qui en sépare les deux moitiés, la jupe de la femme de dos venant mordre sur la porte qui appartient tout entière à la moitié gauche, jupe dont on pourrait dire, si une jupe pouvait avoir une main, qu'elle tend, à la moitié gauche, la main...

Mais regardez, maintenant, l'œuvre de Berlin. Plus de cadre, plus rien de limité. A gauche, un mur qui non seulement ne trouve rien à droite pour lui répondre, qui non seulement reste en l'air, inutile et choquant, mais qui, encore, se développe en un contre-mur peint à angle droit, et à l'extrémité duquel il a bien fallu repousser la borne, contre-mur considérable, puisqu'il mesure huit centimètres, et qui donne à l'ensemble, par conséquent, une importance exagérée, entraînant l'œuvre entière de son côté,





En haut : LA GR
En bas : LES TABLEAUX DE BEI





PL. 7, PAGE 80.

RE D'AVELINE
(Photographische Gesellschaft, Berlin.)

l'alourdissant, pesant sur elle d'un poids que rien, d'autre part, ne vient alléger.

Car, à droite, c'est le néant. Le tableau fuit comme si le comptoir se continuait sans fin. Les reins du chien touchant au cadre, qu'est-ce donc, si ce n'est la nécessité d'un prolongement? Est-il possible de supposer qu'un peintre se soit ainsi joué, non pas même des lois les plus élémentaires, mais du goût tout simple, au point de poser un animal ainsi suspendu? Et nous savons par M. Hauser que la toile était vierge de ce côté-là.

Ce comptoir, où s'appuie-t-il donc? Où va-t-il? Nulle part. Il se perd dans l'infini. Pas plus que le chien, il ne s'arrête. Il n'offre rien qui s'oppose au mur de gauche, entraîné vers lui sans retenue. Est-il possible, vraiment, qu'un peintre, je ne dis même pas Watteau dont on le craindrait moins que de tout autre, mais un peintre quelconque ait exécuté une œuvre dans un déséquilibre pareil, aussi instable, aussi basculé?

Watteau, si scrupuleux, si difficile envers lui-même ! « Watteau, dit Gersaint, ne s'enfla point de sa nouvelle dignité (il venait d'être élu à l'Académie), et du nouveau lustre dont il venait d'être décoré : il continua à vouloir vivre dans l'obscurité, et, loin de se croire du mérite, il s'appliqua encore plus à l'étude et devint encore plus mécontent de ce qu'il faisait. J'ai été souvent le témoin de son impatience et du dégoût qu'il avait pour ses propres ouvrages ; quelquefois je l'ai vu effacer totalement des tableaux qui lui déplaisaient, croyant y apercevoir des défauts, malgré le prix honnête que je lui en offrais, et même je lui en arrachai un des mains, contre son gré, ce qui le mortifia beaucoup. »

Ce que nous savons, d'autre part, du caractère de Watteau, confirme les scrupules émis par Gersaint. Et c'est Watteau qui aurait laissé exposée aux regards « des plus excellents peintres » une œuvre aussi boiteuse, informe et cahotée? Et c'est sur une œuvre aussi mal venue qu'il aurait « aiguisé son amour-propre »

6

difficile? Et c'est une œuvre aussi grossière qui aurait fait se ruer la foule chez Gersaint pour la voir? Et, si l'on admettait la réplique, c'est Watteau qui aurait exécuté une réplique informe d'une œuvre harmonieuse?

De quelque côté qu'on se tourne, on ne peut y échapper. Jamais Watteau n'a pu ni concevoir, ni accomplir, encore moins avouer un tableau ainsi bâti. De telle sorte que, non seulement les preuves matérielles déjà déduites, auxquelles une autre tout à l'heure viendra s'ajouter, mais encore tout l'œuvre et tout le caractère du peintre, dans l'absolu de ce mot, et de ce peintre, dans sa relativité, s'opposent violemment à l'authenticité des tableaux de Berlin.

Ceux-ci ne peuvent être et ne sont qu'une copie exécutée en vue d'un usage précis, mesuré peut-on dire, pour une destination meublante qui a nécessité la défiguration de l'œuvre originale.

Examinons maintenant, au point de vue purement documentaire et matériel, comme nous venons de le faire pour les toiles allemandes, le fragment de Paris.



Lorsque j'ai commencé à considérer les tableaux de Berlin, je disais : « Ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on recherche l'origine des deux tableaux de Berlin, c'est la pauvreté de documents qui authentifient ces deux toiles ».

On peut dire tout le contraire pour le fragment de Paris : ce qui frappe tout d'abord, c'est la richesse de documents qui le datent et le situent. On remonte de M. Léon Michel-Lévy à Gersaint sans solution de continuité. On ne rencontre qu'un vide, entre Guillaume et Auguste ; mais personne ne contestant que le fragment vendu par Auguste soit le fragment Guillaume, il n'y a

qu'un moyen de douter du tableau de Paris, c'est de nier l'exactitude du catalogue Guillaume, de nier que le tableau vendu en 1769 fût réellement une partie du plat-fond peint par Watteau pour son ami, marchand de tableaux au pont Notre-Dame.

C'est ce qu'on a fait.

D'abord en essayant de récuser l'abbé Guillaume, trop piètre sire pour posséder un morceau d'une toile illustre ; la valeur des tableaux ne dépend pas, cependant, de leurs possesseurs : il suffit de songer à certaines collections léguées au Louvre pour en être convaincu.

Ensuite, en récusant le rédacteur anonyme de ce catalogue, signé Marin pourtant ; en s'appuyant sur le fait que le catalogue Guillaume ne porte pas la mention de provenance, sans réfléchir qu'il suffisait à cette époque de dire : « un des côtés du tableau de Gersaint », pour que tout le monde fût fixé sur une origine que la gravure d'Aveline, le prospectus de Julienne et le récit de Gersaint établissaient concurremment avec la renommée : « le tableau de Gersaint », on était au courant aussitôt; en invoquant Goncourt qui traite dédaigneusement le tableau du baron Schwitter, sans se rappeler que Goncourt le juge ainsi après coup, lorsqu'il a découvert *l'Enseigne* à Berlin, et sans songer que, en cette affaire, le mieux, en faveur de Goncourt, c'est un pudique silence ; en disant, enfin, bien d'autres choses encore dont il faut rechercher la légitimité ou la fausseté.

Je ne crois pas avoir besoin, pas plus que pour les toiles allemandes, de m'arrêter aux ressemblances du fragment de Paris avec la copie de Pater et avec la gravure. Les planches ci-jointes attestent ces ressemblances mieux que tous les discours.

Dans le courant des chapitres précédents, j'ai déjà répondu à quelques critiques, celles qui n'intéressaient pas directement la peinture en elle-même, mais qui concernaient plutôt les documents. J'ai demandé à Goncourt, à MM. Seidel, Laban, Le Prieur,

Guiffrey, Alfassa ce qu'ils en pensaient, et on a vu que je n'ai jusqu'ici trouvé rien qui me rétorquât péremptoirement. Il ne me reste plus qu'à examiner les derniers arguments.

Je me suis interdit, dans ce travail, tout ce qui est personnel, m'attachant exclusivement aux faits et aux idées. Il faut bien, cependant, justifier le soin, qui paraîtrait peut-être à certains excessif, que je prends de discuter les affirmations de M. Alfassa avec quelque détail. C'est que le travail de M. Alfassa, extrêmement habile, souvent utile, est communément invoqué aujourd'hui par les partisans des tableaux de Berlin. Ils y renvoient avec complaisance, et peu à peu cette brochure devient « l'Évangile selon Berlin » où elle fait, d'ailleurs, autorité. La *Gazette de l'Allemagne du Nord* lui a consacré des articles lyriques. A Paris, on la considère aussi. Le *Larousse illustré* de mai 1912 rédige son article sur *l'Enseigne,* signé Tristan Leclère, avec à peu près son unique secours, et M. Edmond Pilon, dans son *Watteau* (1912), la cite plus de dix fois sans la discuter une.

Mais, puisque je suis arrivé à l'année 1912, je citerai ici les trois feuilletons, dans le *Temps* de février 1912, de M. Thiébault-Sisson qui, on se le rappelle, comptait, en 1900, parmi les partisans du fragment de Paris. En 1912, M. Thiébault-Sisson ne signale pas l'existence de celui-ci. Son étude, d'ailleurs fort bien faite, est consacrée aux tableaux de Berlin qui sont accordés à Watteau sans discussion. « Quant à l'authenticité de la peinture, elle se démontre d'elle-même. La voir et s'agenouiller, c'est tout un. » Je m'agenouillerai volontiers à côté de M. Thiébault-Sisson, mais en quoi notre prosternation sera-t-elle une preuve? On peut s'agenouiller sans déshonneur et sans erreur devant bien d'autres que Watteau. Et je relèverai seulement, en plus, deux passages de ces articles. Dans l'un, l'auteur insiste sur Watteau comme n'étant pas « l'un de ceux qui s'amusent à des redites et monnayent leur succès en recommençant... Jamais on ne l'a vu se

répéter » ; donc pas de réplique. Dans l'autre, il accuse Julienne d'avoir coupé lui-même l'œuvre de Watteau. Je me hâte de dire qu'il ne le prouve pas. Mais, pour qualifier un tel meurtre, M. Thiébault-Sisson a trouvé un mot charmant : « Il la mutila respectueusement ».

Et donc M. Alfassa, reprochant au fragment de Paris de différer sur certains points d'avec la gravure, bien qu'il dénie à celle-ci toute exacte valeur documentaire, — et je traiterai de ce point lorsque je discuterai avec M. Le Prieur, — M. Alfassa objecte :

1° Les pavés, très nettement tracés sur la gravure, n'existent pas sur le tableau de Paris, non plus que les joints du trottoir. — Une raison péremptoire s'oppose à ce qu'on puisse voir *des* joints : la gravure, en sa moitié correspondant au tableau de Paris, ne porte qu'*un seul* joint. Et si l'on tire sur la gravure, une ligne droite montant de *ce* joint vers l'habit de l'homme debout, on voit cette ligne rencontrer cet habit à l'endroit même où la toile et l'habit ont été coupés dans le fragment de Paris : on a coupé le tableau sur *le* joint. Quant aux pavés, il est bien difficile, pour la même raison, de les voir, puisque le fragment de Paris a été coupé presque au ras du trottoir. Cependant, dans le peu de chaussée qui subsiste, on les distingue parfaitement, en se mettant à la distance qui convient à un tableau exécuté pour être vu de loin, un tableau aussi qui appelait l'attention avant tout sur ses personnages, un tableau exécuté en plat-fond, en huit matinées. Et Pater a précisé. Le graveur aussi, tout naturellement.

2° La botte de paille, bien liée sur la gravure, est à peine esquissée sur le tableau. — M. Alfassa pourrait même dire, sans témérité, qu'on ne la voit pas, puisqu'elle a été coupée, tout comme *le* joint et les pavés ; ce qu'on en aperçoit n'est que la partie supérieure, le haut qui, vu indépendamment du reste, paraît tout naturellement échevelé, bien que la rectitude des rares brins échappés indique que la botte est liée.

3° Le portrait dans la caisse montre une figure longue et hâve, fort mal d'aplomb et tracée d'un trait rapide sur le fond brunâtre, tandis que dans la gravure le portrait présente une face ronde et pleine. — Le trait rapide, le manque d'aplomb, répondent parfaitement aux huit matinées : et il est naturel que le graveur, qui avait tout son temps, ait machinalement insisté, tandis que, pour le peintre, c'est le détail d'accessoire sur lequel il n'insiste pas, afin de se consacrer tout entier aux personnages; quant au visage long et hâve, en effet, le portrait que l'on encaisse n'est pas le même sur le tableau de Berlin et sur celui de Paris, et j'ai déjà traité ce point ; mais si celui de la gravure ressemble à l'un de ces deux-là, c'est à celui de Paris et non pas à celui de Berlin : M. Alfassa commet ici une erreur manifeste.

4° L'angle du pilier est caché par la jambe gauche de l'homme qui s'y adosse, sur la gravure; dans le tableau, cet angle se trouve entre les deux jambes ; sur la gravure, l'angle du miroir affleure le coude du gentilhomme qui, dans le tableau, mord le miroir de son coude. — Il me semble que ce sont là détails insignifiants qui ne prouvent rien dans un sens ni dans l'autre. On peut, en tout cas, sans désinvolture, les joindre à la perruque dont je parlerai avec M. Le Prieur, petites libertés d'interprétation personnelle de la part du graveur qui est un artiste, si soumis qu'il soit, et non pas un manœuvre.

5° La tête de la femme est plus ronde et mieux attachée aux épaules, sur la gravure ; on y voit un profil perdu ; la pointe du nez dépasse la joue. Sur le tableau, le nez n'est pas visible. — Erreur encore. J'ai regardé le tableau de très près ; la pointe du nez s'y voit sous une restauration. Quant à la forme de la tête et à l'attache du cou, je n'ai constaté, au premier abord, aucune différence. Cependant, en examinant attentivement, je me suis aperçu que la restauration qui a effacé le bout du nez, s'est étendue au fond et à la tête même de la femme debout ; la petite différence

qui existe peut-être dans l'attache du cou lui serait due alors. Il est regrettable, d'ailleurs, que, par un respect exagéré, M. Léon Michel-Lévy ait toujours refusé de faire supprimer ces restaurations assez grossières.

6° Au gilet de l'homme de droite, il y a deux poches bien marquées sur la gravure. Une des poches manque sur le tableau, celle de gauche. — Erreur toujours ; la poche est parfaitement visible sous une restauration. La photographie ne permet pas — et c'est le tort de M. Alfassa de s'en rapporter à elle à peu près exclusivement — de distinguer de tels petits détails qui apparaissent manifestement lorsqu'on examine le tableau lui-même.

M. Alfassa formule encore d'autres objections, les unes auxquelles j'ai répondu au cours de mon récit, les autres qu'il emprunte à d'autres contradicteurs. Je les rends à ceux-ci, en premier lieu à M. Le Prieur.

***

M. Le Prieur objecte, en dehors de points, tels que la valeur du témoignage Guillaume, que j'ai déjà examinés :

1° Les dimensions inscrites au catalogue Guillaume, et qui sont celles du tableau de Paris, sont suspectes. — Pourquoi? Pour rien. Aucune raison n'est donnée, si ce n'est que ce catalogue n'est pas signé. Il l'est cependant : « Lu et approuvé, signé Marin ». Et quand il ne le serait pas? Pour nier une chose, il faut en posséder une autre de même ordre qui la contredise. Une absence de signature ne peut infirmer des centimètres.

2° Il est étrange que, à vingt-cinq ans de distance de l'époque (1744-1769) où écrivait Gersaint, il ne subsistât plus d'une œuvre si admirée qu'un fragment extrêmement réduit. — Est-ce si étrange, d'abord, que le dit M. Le Prieur? Le talent de Watteau, déjà très contesté de son vivant, ne résista pas à la mort. A peine

Watteau avait-il disparu qu'on l'oublia, qu'on le dédaigna surtout. A la vente Lorangère (1744), un tableau de Watteau était vendu quarante livres. Tout le monde savait ce que c'était que *l'Enseigne de Gersaint,* mais peu de personnes consentaient à sa valeur. Il n'est donc nullement « étrange » que l'on ne se soit fait aucun scrupule de découper à sa convenance, entre 1744 et 1769 justement, l'œuvre du peintre que *le Mercure* qualifiait, sans enthousiasme, dès 1721, de « gracieux et excellent », et dont Caylus trouvait, en 1748, qu'on avait « un peu trop accordé à la louange ». Acceptons, cependant, que ce soit étrange. Qu'est-ce que cela prouve?

Si l'on s'arrête aux étranges aventures des tableaux pour récuser ceux-ci, on risque fort de dépeupler le Louvre lui-même. Et depuis quand l'étrangeté d'un événement s'oppose-t-elle à sa réalité ? L'étrangeté est purement subjective aux hommes qui ignorent, elle n'est pas imputable aux objets. Qu'un renseignement de plus nous parvienne, et voilà l'étrangeté disparue. Si on y tient, cependant, je resterai dans l'étrangeté et je dirai : N'est-il pas étrange qu'entre 1744 et 1760 une « œuvre aussi admirée » ait pu être coupée, modifiée, et partir pour Berlin sans qu'on en ait rien su?

3° En dehors de *l'Enseigne,* Frédéric possédait quatre Watteaux provenant de chez Julienne. Il est donc plausible qu'il en ait eu un cinquième. — Le raisonnement est curieux : je possède quatre francs, donc j'en ai cinq. Soit. Mais quelqu'un dit-il que ce cinquième fut *l'Enseigne*? Julienne avait plus de cinq toiles de Watteau dans sa collection, il me semble. Je rappelle d'ailleurs ce que j'ai déjà dit : on ne possède aucune preuve que Rothenbourg ait acheté directement à Julienne ; et j'ajoute qu'il est « étrange » que nous connaissions si nettement la provenance des quatre premiers, et que nous ne la connaissions pas du cinquième, de même source tous cinq pourtant d'après M. Le Prieur.

4° Julienne posséda une quarantaine de Watteaux, dont sept seulement se trouvèrent vendus à sa mort. — J'ai déjà supposé

que sa veuve avait fort bien pu ne pas mettre *l'Enseigne* en vente, ou voulant la garder, ou songeant à la vendre à l'amiable plus profitablement. Dire d'ailleurs que Julienne avait vendu *l'Enseigne,* ce n'est pas prouver, encore une fois, qu'il l'ait vendue à Frédéric. Et lorsque nous voyons, dans la correspondance de Frédéric avec ses acheteurs à Paris, que ce roi réclame des « pendants », n'est-il pas admissible que ces pourvoyeurs aient songé à lui envoyer ces « pendants » en faisant copier en deux parties une toile célèbre, et d'un prix trop élevé pour leur maître qui pousse des cris d'écorché lorsqu'on lui parle de quatre mille livres?

5° Frédéric écrivait au comte de Rothenbourg de lui acheter des tableaux « de belle grandeur ». — C'était l'occasion, pourtant, un tableau de trois mètres et davantage ! Et alors, pourquoi le couper?

6° Je cite textuellement : « Nous ne saurions dire si Rothenbourg obtint la précieuse peinture et à quel moment.... Les données historiques, de valeur assez fragile pour l'œuvre parisienne, apportent au contraire à l'ensemble de Berlin, sinon l'absolue garantie d'authenticité, le témoignage déjà singulièrement concordant de probabilités vraisemblables ». — La filiation sans faille du tableau parisien, M. Le Prieur appelle cela des « données de valeur fragile ». Et l'unique indication allemande qu'il existe à Charlottenbourg, en 1760, deux tableaux qu'on appelle *l'Enseigne,* ce sont là, pour lui, un « témoignage concordant » et « des données historiques » à « probabilités vraisemblables ». Comment un témoignage qui est unique peut-il être concordant? Concordant à quoi? A moins que ce ne soit « ne rien savoir dire » qui constitue une « probabilité vraisemblable et concordante » ?

7° En comparant entre eux le fragment de Paris, les tableaux de Berlin, la gravure et la copie de Pater, M. Le Prieur estime, d'après le travail de M. Alvin Beaumont dont je vais parler dans un instant, que la partie gauche de *l'Enseigne* de Berlin « est en

conformité absolue sur tous les points avec la copie de Pater et l'estampe, alors que, à Paris seulement, apparaissent, sans aucune modification d'ensemble à la composition, de multiples inexactitudes partielles ». — Sur quelques-unes de ces inexactitudes, je viens de répondre à M. Alfassa ; les autres, je vais les retrouver avec M. Alvin Beaumont. Pour la « conformité absolue du tableau de Berlin et de la gravure », j'avoue ne plus comprendre. Et le pan de mur ajouté? Et tout le haut du tableau qui manque ? Tout à l'heure, on constatait « des différences entre les tableaux de Berlin et la gravure ». Il faudrait s'entendre, pourtant. Oui ou non, faut-il ou ne faut-il pas faire crédit à la copie-gravure ?

D'après M. Jean Guiffrey, Pater et Aveline en ont usé sans façons avec l'original : « A cette époque on n'avait aucun scrupule », dit M. Jean Guiffrey aidé de M. Pierre Marcel. En bonne logique, si la gravure est infidèle, l'œuvre de Berlin, « qui lui ressemble en tous points », est infidèle aussi. Et qu'est-ce qu'un original infidèle? Un faux, si je ne m'abuse. Mais non ! Berlin possède l'original ! Alors la gravure n'est pas fausse, puisqu'elle est « en conformité absolue ». Bref, selon que la gravure sert ou gêne la thèse allemande, on la déclare fausse ou exacte tour à tour.

8° M. Le Prieur, signalant encore quelques autres minimes différences, comme une perruque qui est plus ou moins rapprochée d'un cadre de tableau appendu, ce qui peut fort bien s'expliquer par le graveur arrondissant légèrement et inconsciemment une perruque un peu plate (d'ailleurs, à Berlin aussi il y a un intervalle), M. Le Prieur revient sur « l'exemplaire de Berlin si rigoureusement conforme à l'original copié et gravé ». — Ou cela ne veut rien dire, ou cela veut dire que la copie-gravure et les tableaux de Berlin sont identiques. Je ne puis que revenir, moi aussi, à ma demande de logique.

9° M. Le Prieur parle de « la verve de la facture », de la « douceur d'enveloppe », de « l'harmonie des teintes », des « accents

rapides, hardis, francs», des «touches nerveuses, sans minutie et sans reprises... un trait indique un sourcil». — Je crains bien que, lorsque M. le Prieur écrivait ceci, le tableau de Paris ne soit venu se substituer dans sa mémoire au tableau de Berlin, car ce sont là exactement des qualités qui appartiennent — et je remercie M. Le Prieur de m'avoir fourni les épithètes — non pas aux tableaux de Berlin, mais au fragment de Paris dont les autres particularités répondent, en plus, aux «huit matinées, en plafond».

Je puis vraiment renvoyer à M. Le Prieur sa phrase même : «L'accusé sort du procès fortifié et grandi, les charges se retournent contre l'accusateur».

***

Et voici, enfin, M. Alvin Beaumont.

On se rappelle que M. Alvin Beaumont prit la parole, au moment des polémiques, en réponse à M. Armand Dayot. M. Alvin Beaumont s'est principalement attaché à démontrer l'inauthenticité du tableau de Paris. Pour ce faire, il s'est servi d'une méthode critique dont il est l'inventeur.

Cette méthode consiste dans l'application aux tableaux du système Bertillon. M. Alvin Beaumont mensure. Il trace, si ce n'est sur les toiles, ce qu'on ne lui permettrait peut-être pas toujours, du moins sur leurs photographies, des lignes horizontales et verticales qui divisent l'œuvre en petits carrés sur lesquels, par moments, on a envie de jouer aux échecs. Grâce à la comparaison de ces petits carrés entre eux et d'autres rapprochements subtils, M. Alvin Beaumont arrive à des résultats identificateurs surprenants et prodigieux.

Examinons le système Bertillon appliqué à *l'Enseigne.*

M. Alvin Beaumont tire huit lignes, cinq horizontales et trois verticales. Pour être précis, il en tire une quatrième verticale, mais

qui se rapporte à un détail — la perruque qui touche le cadre — dont il a déjà été question avec M. Le Prieur. Donc, huit lignes qui ont pour but de démontrer que les figures du tableau de Paris ne se trouvent pas au même niveau que les mêmes figures dans la copie-gravure et dans les tableaux de Berlin.

Par exemple : si l'on tire une ligne verticale partant du talon du soulier de la femme de dos, cette verticale vient traverser la chevelure de cette femme exactement au même endroit sur la copie, sur la gravure et sur les tableaux de Berlin ; sur le tableau de Paris, cette verticale passe à côté de la tête, sans même la toucher. Et si l'on tire une horizontale partant du sommet de la perruque du gentilhomme debout, cette ligne, prolongée vers la gauche, passe au-dessus du nu qui est au fond, au-dessous du chiffre XII de l'horloge, et touche le haut du bonnet du manœuvre qui tient la glace, sur la copie-gravure et sur les tableaux de Berlin ; si l'on tire la même ligne sur le tableau de Paris, cette ligne, partie du sommet de la perruque, traverse le nu, passe au-dessus du chiffre XII et laisse un intervalle entre elle et le bonnet du faquin.

Six autres lignes sont ainsi tracées par M. Alvin Beaumont, établissant de mêmes divergences verticales et horizontales.

Huit lignes? Il est bien dommage que M. Alvin Beaumont n'en ait pas tiré dix.

En effet, s'il avait tiré une ligne verticale à l'extrémité gauche du tableau de Paris, sur l'arête même du mur peint, il se serait aperçu que cette ligne était inclinée exactement sous le même angle que les autres lignes tirées par lui verticalement. Et la contre-épreuve : que M. Alvin Beaumont au lieu de tirer la ligne du talon vers la tête, la tire cette fois de la tête au talon ; cette ligne prendra aussitôt une inclinaison pareille à celle de la ligne formée par l'arête du mur ; autrement dit, la femme penche vers la gauche du tableau, comme y penche le haut du mur, et tous deux sous le même angle.

Que, d'autre part, M. Alvin Beaumont tire une horizontale au haut du fragment de Paris, sur les cadres des tableaux peints. Il s'apercevra que ceux-ci ne sont pas posés droits sur le mur, mais montent au contraire de gauche à droite. Les lignes horizontales tracées par M. Alvin Beaumont montent vers la droite, sous le même angle que les tableaux peints.

Et cela me permet de répondre à M. Alvin Beaumont pour toutes ses huit lignes à la fois.

Le mur de gauche est plus large en bas qu'en haut ; les fonds tombent plus bas à gauche qu'à droite. Qu'est-ce que cela prouve? Tout simplement que le fragment de Paris a été coupé de travers. Le ciseau qui l'a taillé a dévié vers la droite, et on a cloué en suivant le bord de la toile qui s'est ainsi relevée légèrement vers la droite, et penchée sur la gauche. D'où déplacement général des poses, la tête de la femme inclinant à gauche de son talon, la tête de l'homme debout se relevant au-dessus du bonnet du faquin qui est à sa droite. Abaissez la toile sur sa droite, remettez-la d'aplomb, ainsi que l'imposent le mur et le fond que, j'imagine, aucun peintre n'a pu peindre de travers, « fichant le camp » comme ils disent, et toutes les lignes de M. Alvin Beaumont disparaissent.

Résumons : aucune des objections faites au fragment de Paris ne résiste à l'examen. D'autre part, ce fragment de Paris se présente à nous avec tous les parchemins qui l'identifient au fragment Guillaume, et tous deux qui ne font qu'un, du consentement unanime, possèdent, pour la provenance et l'identité matérielle, toutes les garanties que l'on demande à un tableau, et même davantage que l'on n'est habitué à en obtenir.

CHAPITRE VII

LE DOCUMENT DE 1883

On se rappelle que, dès le début de cette étude, j'ai parlé d'un document irrécusable et décisif qui vint sous mes yeux au cours de mes recherches. Ce document, en voici les reproductions photographiques (1), l'explication et l'histoire.

M'étant procuré les photographies des tableaux de Berlin exécutées par la maison Braun, et qui sont dans le commerce, je remarquai qu'elles n'étaient pas égales en hauteur. Je fis la supposition la plus simple : ces photographies avaient été rognées. De combien? Je me reportai, pour le contrôle, aux photographies prises par la *Photographische Gesellschaft,* et je constatai, en effet, que ces dernières comprenaient, en haut principalement, certains détails qui ne figuraient pas sur les photographies commerciales de la maison Braun. Donc, comme je le pensais, celles-ci avaient été rognées.

Je songeai, alors, tout naturellement, afin de me rendre mieux compte, à me procurer les exemplaires « bruts », c'est-à-dire non rognés, de ces photographies Braun. Et je me trouvais d'autant plus désireux de consulter ces photographies, « vierges » elles aussi, que l'inscription, imprimée sous les épreuves mises dans le com-

(1) Ne pouvant reproduire les photographies originales (40 × 50) que sous un format réduit, je me ferai un plaisir de les montrer à tous ceux que le problème de *l'Enseigne* intéresse, et qui m'exprimeront le désir de les voir.

merce, disait : *Exposition à l'Académie des Beaux-Arts à Berlin en* 1883. Ces photographies dataient d'une époque, 1883, où le rentoilage de 1899 n'avait pas encore été effectué, où aucune de ces réparations et de ces modifications revendiquées ou reconnues par le professeur Hauser n'avaient été opérées, dataient, au bref, d'avant l'Exposition de 1900, alors que Berlin dormait tranquille, au lendemain du renfort apporté par Goncourt. 1883, témoin inappréciable des *Enseignes* de Berlin avant toute restauration, telles qu'elles figuraient en 1760 chez Frédéric II.

En possession de ces photographies « brutes », sans retouches et intégrales de la maison Braun, je constatai d'abord qu'elles comportaient, en effet, une surface de peinture un peu plus grande que les photographies mises dans le commerce, sans que, cependant, celles-ci fussent infidèles. Un simple « ébarbage » peut-on dire, avait été opéré pour l'appropriation commerciale.

Mais je constatai bien d'autres choses ! et voici :

La maison Braun, pour photographier les tableaux de Berlin, en 1883, les a désencadrés ; et les épreuves tirées sur les clichés ainsi pris se présentent à nous sous leur première apparence naïve, telles que les voit l'ouvrier qui les retire du châssis où elles viennent d'être impressionnées, avant qu'il ait été procédé à la toilette nécessaire en vue de la vente. On y aperçoit les sabots du chevalet qui maintient les toiles ; on voit aussi quelques fils du canevas de celles-ci, et qui bavent. Les clichés sont de même taille : 40 × 50, et, enfin, ils ne sont pas entièrement recouverts par la surface peinte.

Donc, sincérité et totalité absolues. Rien de caché puisque le cliché offert à l'image à reproduire se trouve trop grand pour elle ; aucune truquerie, puisque les plus grossiers détails de main-d'œuvre sont respectés.

Examinons les photographies tirées sur ces clichés.



L'ENSEIGNE DE GERSAINT
Photographies prises en 1883 par



ES TABLEAUX DE BERLIN
in et Cie, exemplaires non rognés.

Mais une explication préalable est nécessaire. Si, en effet, on voulait, ainsi que je commençai tout naturellement par le faire moi-même, rapprocher tout simplement les photographies Braun telles qu'elles sont vendues ou telles que je les possède à l'état brut, on s'apercevrait avec stupéfaction que les deux chambranles de la porte ne peuvent se rejoindre si l'on accole les deux bouts du trottoir, et réciproquement ; on s'apercevrait qu'il existe entre les deux surfaces peintes une différence de niveau considérable. Je me hâte de dire que ce rapprochement aboutirait à une erreur. Ces deux photographies Braun n'ont pas été prises le même jour, et, le second jour, l'objectif s'est trouvé placé un peu plus loin du chevalet qu'il ne l'était le premier : la photographie de droite est plus petite, « plus ramassée » que celle de gauche. Avant donc d'examiner ces photographies, il est nécessaire de leur faire subir l'épreuve de la mise à l'échelle. J'y ai fait procéder par deux fois en prenant des repères différents pour chacune et, la première fois, en élevant le tableau droit à celui de gauche, la seconde fois en ramenant le gauche au droit. Cette double indépendante et contradictoire opération exécutée par deux photographes différents, a donné un résultat identique. Et, ce résultat, c'est l'impossibilité absolue de faire coïncider simultanément en toutes leurs parties les toiles de Berlin. On voudra bien, afin de suivre plus facilement cette démonstration, se reporter aux planches ci-contre.

Rapprochons donc les épreuves mises à l'échelle, et, ainsi que l'exige la déclaration non suspecte de MM. Seidel et Hauser : « Rien n'a été rogné de la partie supérieure ; — les toiles étaient vierges », plaçons sur le même niveau les deux moitiés supérieures « vierges », en faisant se toucher les deux angles intérieurs du haut. Aussitôt les tableaux se présentent, dans leur structure, tels qu'ils auraient été avant toute séparation. Ils n'en font qu'un ; et le bord inférieur de l'un vient s'aligner avec le bord inférieur de

l'autre : les deux photographies n'en forment plus qu'une seule; il n'y a plus qu'un tableau.

— Mais alors, c'est bien *l'Enseigne* coupée en deux !

— Hélas ! non. Car si, maintenant, nous regardons le tableau lui-même, et non plus ses bords, ce tableau qui ne comporte aucune peinture repliée sur le châssis ; en d'autres termes : si nous examinons la surface peinte, et qui est intégrale, nous nous apercevons que le trottoir de droite, la porte de droite et le tableau peint de droite se trouvent au-dessus de ces mêmes trottoir, porte et tableau peint de gauche ; les deux moitiés du trottoir, de la porte et du tableau peint ne se rejoignent pas.

— Mais ce sont trottoir, porte et tableau peint qu'il faut joindre, et non pas les toiles !

— Je le veux bien. Mais alors, la toile de droite descend ; où donc est la peinture qui rattrapera le niveau? Pas sur les parties repliées, puisque la toile est vierge. Elle n'exista jamais.

Sur les tableaux de Berlin, quel que soit le bout par lequel on les prenne, toile ou surface peinte, force est de constater une différence de niveau qui les rend inaptes à n'en former qu'un seul. Et, étant donné, d'une part, que les clichés Braun mesurent quarante centimètres, et que, sur ces clichés, cette différence mesure huit millimètres, d'autre part que les tableaux de Berlin mesurent un mètre soixante-trois, il faut au moins quadrupler les huit millimètres pour connaître la différence de niveau entre les toiles de Berlin, soit : plus de trente-deux millimètres.

Je le demande. Est-il admissible ou bien que Watteau ait peint la moitié de son tableau à un niveau de plus de trois centimètres plus haut que l'autre moitié, ou bien que la moitié droite de la toile se trouvât plus courte en haut et plus longue en bas de plus de trois centimètres que la moitié gauche, ce qu'exige la concordance du trottoir et de la porte? Et ces clichés comportent bien toute la surface peinte, puisqu'ils sont trop grands pour

celle-ci ; et il n'y a rien de rentré, puisque les toiles étaient vierges, dit le professeur Hauser confirmé par le canevas des toiles que nous montrent les épreuves mêmes.

Enfin, si vous regardez le cartouche au-dessus de la porte, ce cartouche que les partisans des toiles allemandes disent avoir été restauré en deux cartouches, en 1899, vous remarquerez que, sur les toiles intactes de 1760, ce cartouche formait déjà, en réalité, deux cartouches.

Il est, d'ailleurs, bien naturel que l'artiste chargé de copier *l'Enseigne* en deux panneaux ne se soit pas préoccupé de mettre le trottoir et la porte au même niveau, et qu'il ait, d'autre part, achevé les cartouches. L'exactitude ne présentait pour l'artiste aucun intérêt, puisqu'on lui commandait deux tableaux distincts destinés à être exposés séparément.

Et voici peut-être ici, grâce à ce document de 1883, le moyen de résoudre enfin le fameux problème de la perspective différente dans les deux toiles, problème qui a troublé tous ceux qui se sont occupés de *l'Enseigne*, que M. Alfassa a traité avec dédain, ce qui n'est pas suffisant, et que M. Seidel pose en termes excellents lorsqu'il constate « les doutes émis sur la question de savoir si les deux tableaux n'ont bien formé à l'origine qu'une seule toile, doutes fondés sur ce que les deux parties de la composition peuvent être imaginées complètement indépendantes l'une de l'autre, et que la perspective n'est pas traitée tout à fait de même des deux côtés ».

Tout le monde a constaté le phénomène, principalement sur les routes. A mesure qu'on s'éloigne, la perspective monte. Sur le tableau de droite, trottoir, porte, personnages, décors, sont placés plus haut que sur le tableau de gauche ; c'est qu'ils ont été pris d'un point plus éloigné que trottoir, porte, personnages et décors de gauche. Et voilà toute la perspective modifiée. Je n'insiste pas, connaissant la délicatesse de ces questions de perspective que

seuls, et encore ! les spécialistes sont en mesure de résoudre. Je me contente de suggérer cette explication. Le document de 1883 aurait ce dernier mérite de fournir une réponse simple, claire et logique à un problème qui n'avait, jusqu'à sa production, reçu aucune solution. Et c'est encore, ajoutée aux autres, une preuve de la dualité des œuvres de Berlin.

Je le répète : si les deux toiles de Berlin sont *l'Enseigne* de 3 m. 08 coupée en deux morceaux après peinture, comment une moitié peut-elle dominer l'autre moitié de plus de trois centimètres, ou bien comment les deux moitiés du sujet peint peuvent-elles ne pas se rejoindre lorsqu'on accole les toiles ? Les futuristes eux-mêmes n'oseraient pas cela.

Que s'est-il donc passé entre 1883, date de ces clichés, et 1910, date où la critique, mise en présence de ces toiles désencadrées, a dit avoir constaté une concordance parfaite ?

Il s'est passé le rentoilage de 1899. Ce rentoilage a été reconnu, et aussi des retouches à son propos, retouches qui eurent pour but non seulement de réparer quelques défectuosités, mais aussi de rétablir une correspondance dont l'absence était jusque-là restée inexpliquée, si ce n'est inaperçue.

Car, rappelons-nous une dernière fois ce qu'a dit le professeur Hauser. Le professeur déclare que la trame de chacune des toiles anciennes s'entrelaçait l'une à l'autre. Mais il ne parle que de la trame et non de la peinture. Pour raccorder la trame, il a retourné les tableaux. Il ne pouvait voir fils et peinture en même temps.... Et ce ne fut qu'ensuite, en remettant les tableaux la face vers le ciel, après le raccord, — ou bien, si l'opération fut faite à l'endroit, en y procédant, — qu'on s'aperçut qu'il n'en était pas de la peinture comme des fils. L'opération du rentoilage devint peut-être bien la cause de la découverte ; elle fournit, en tout cas, l'occasion de remettre, dans la mesure du passible, tout en ordre.

Et l'on peut, sans crainte de se tromper beaucoup, imaginer le



L'ENSEIGNE DE GERSAINT

Photographies prises en 1883 par Braün et



LES TABLEAUX DE BERLIN

e et mises à l'échelle : première combinaison.

travail accompli en 1899. On ne pouvait, évidemment, songer à réunir bord à bord, angle à angle, les deux tableaux ; il eût fallu repeindre entièrement trottoir, porte et tableau peint. On fit donc coïncider ces derniers, et, au tableau de droite, qui descendait ainsi, on ajouta une bande supérieure, tandis qu'on en ajoutait une inférieure au tableau de gauche devenu trop court.

Conjectures? Non pas. Car si je me reporte à la brochure de M. Alfassa, je lis ceci : « Le professeur Hauser a ajouté une bande de deux centimètres à la partie supérieure de chaque moitié. Je tiens ce renseignement de M. Seidel ». Est-ce un renseignement écrit ou verbal? Je le croirais volontiers verbal. M. Seidel aura parlé d'une bande ajoutée, et que M. Alfassa, dans sa conviction de l'authenticité des toiles allemandes, aura étendue aux deux tableaux. En tout cas, que cela ait été dit ou écrit, deux centimètres ont été ajoutés. Or, ces deux centimètres supérieurs, nous venons, justement, de constater qu'ils manquent à la toile de droite lorsqu'on accole les deux bouts du trottoir.

Voilà pour la bande, en haut, du tableau de droite. Et voici pour la bande, en bas, du tableau de gauche.

Lors de ma visite à Berlin, j'ai constaté, au bas du tableau de gauche, une sorte de cassure de la toile, comme un pli. J'en demandai l'explication à M. Seidel. Et celui-ci, qui ne me parla pas de bande en haut, laquelle il justifia auprès de M. Alfassa par la raison insuffisante de cadres trop grands, me dit à moi qu'on avait refait cette partie de la toile parce qu'elle était détériorée. Et la différence qui existe entre la botte de paille de la gravure, et la botte de paille du tableau de Berlin, celle-ci visible tout entière, celle-là un peu rognée, pourrait être due à ce supplément de pavé ajouté pour faire coïncider le bas du tableau de gauche avec le bas du tableau de droite descendu. La botte de paille de Berlin reste « en l'air » par suite de cette addition.

Il est très probable, d'ailleurs, je me hâte de le dire, que l'on a

ajouté deux bandes aux deux tableaux, en haut et en bas. La bande verticale, dont M. Seidel a parlé dans une lettre que cite M. Alfassa, rentrerait, elle aussi, dans l'ensemble de ces réfections. Réparer, restaurer, égaliser des tableaux, ce n'est ni facile, ni simple. Cela exige des remaniements divers, discrets si l'on veut, mais généraux. L'un entraîne l'autre. Et, en acceptant les deux centimètres ajoutés en haut, au dire de M. Seidel, on atteindrait, avec les bandes du bas, ajoutées elles aussi, les trois centimètres et deux millimètres que nous avons constatés. La différence des mesures prises par M. Seidel avant le rentoilage, et par M. Guiffrey après, s'explique aussi tout naturellement par ces remaniements divers.

Et ce furent deux toiles bien égales, et tout récemment égales, rentoilées, restaurées, réparées et agrandies depuis onze ans déjà, que virent les critiques français en 1910, désencadrées : la constatation de correspondance opérée par eux sur un rentoilage, que ce rentoilage fût un transfert ou même un simple doublage, et dont la peinture a été remaniée, reste sans base ; elle doit être purement et simplement considérée comme inexistante ; il faut l'annuler puisqu'elle ne s'applique pas aux toiles originales de 1760.

Si l'on contestait, d'ailleurs, la justesse des mises à l'échelle dont je me suis servi, j'en serais presque heureux, car d'autres mises à l'échelle ne pourraient aboutir que soit à l'inégalité des toiles, soit à la non concordance de la porte et du trottoir, puisque celles dont je me suis servi établissent égalité ou concordance.

Je crois que la preuve est faite. Les deux tableaux ont été exécutés sur deux morceaux de toile taillés dans la même pièce : on coupa un long morceau, de trois mètres cinquante environ, que l'on divisa en deux avant de fixer au châssis ; et les fils anciens correspondaient, ainsi que le dit le professeur Hauser, ainsi que correspondent, pour M. Le Prieur, les fils actuels, ce qui n'est pas une raison pour confondre les anciens et les actuels.

Enfin, pour ne rien négliger, la *Gazette de l'Allemagne du Nord*, suivie par M. Le Prieur, a émis l'hypothèse d'« une nouvelle garniture de toile » pour réparer les dégâts de 1760, ou pour « diminuer la partie la plus large quand on voulut faire des pendants ». Le rédacteur a voulu dire, évidemment : augmenter la partie la plus étroite, car il ne peut être question de nouvelle garniture lorsqu'on supprime. De toutes façons, dans les deux, ou même dans les trois conjectures, il ne s'agit que de « garnitures » partielles, locales, et non pas d'une substitution générale de toile.

Au cas, d'ailleurs, où celle-ci serait prouvée, car c'est prouver qu'il faut, comme ayant été opérée déjà au XVIIIe siècle, contrairement au témoignage du professeur Hauser qui rentoila en 1899 des toiles « vierges », et qui ne fait allusion à aucun premier rentoilage dont il se serait aperçu et qu'il aurait invoqué, avec sa brusque franchise, pour justifier les tableaux de Berlin sans avoir à les travailler et pour sa propre décharge, l'innocence même, au point de vue qui nous occupe, de cette première réfection démontrerait que l'opération exécutée séparément, avec la quiétude de l'heureux possesseur, conserva, dans un scrupuleux respect des toiles primitives, l'ingénue discordance d'une mathématique dualité.

Et si la « malignité publique » dont parle M. Le Prieur, ou la malignité personnelle de quelque contradicteur éventuel allait jusqu'à me convaincre d'avoir forgé moi-même, dans mes ateliers, le document de 1883, je me trouverais alors dans l'obligation d'appeler à mon secours les photographes allemands eux-mêmes qui en auraient fait autant que moi, et par deux fois.

En effet, que l'on rapproche, bord à bord, les héliogravures de la *Photographische, Gesellschaft* et l'on verra que, en dépit des plus méritoires efforts, ces deux moitiés de l'œuvre entière ne peuvent, elles non plus, se rejoindre exactement. Dans des proportions beaucoup plus réduites, et dues sans doute à la souplesse du procédé,

on retrouve encore et toujours, entre ces héliogravures, une différence de niveau, soit du trottoir, soit de toiles.

Voilà pour la première fois, et voici pour la seconde. Si l'on regarde, en effet, attentivement, la planche publiée par M. Alfassa dans sa brochure « d'après une photographie, prise en mars 1910, des deux morceaux retirés de leurs cadres et rapprochés », on remarquera que si les toiles sont strictement égales, le trottoir et la porte de droite sont placés un peu plus haut que le trottoir et la porte de gauche (1).

Si, cependant, *Photographische Gesellschaft*, photographie Alfassa et moi restions convaincus d'imposture, tout ce qui, dans cette étude, précède la production du document de 1883, ne subsisterait pas moins en son entier ; il resterait démontré, par l'ensemble des recherches et des résultats consignés dans ces pages, que les tableaux de Berlin ne peuvent prétendre à figurer *l'Enseigne* peinte par Watteau pour la boutique du pont Notre-Dame ; la découverte du « crime » ne pourrait, en tout état de cause, que donner une valeur nouvelle à la version de M. Louis Vauxcelles : une copie sur une seule toile coupée après peinture.

Avais-je raison de dire que le document de 1883 était décisif et irréfutable? Il prouve d'une manière irrésistible, par le fait qu'il constate (et les faits, comme on dit, on peut se gendarmer contre eux, ça ne leur fait rien du tout), que les deux tableaux de Berlin n'ont pas été peints sur une toile d'un seul morceau mesurant 3 m. 08 sur 1 m. 91, et, donc, qu'ils ne sont pas *l'Enseigne* peinte par Watteau pour la boutique du pont Notre-Dame.

Une seule réserve pourrait venir à l'esprit, et déjà bien des personnes désireuses de conciliation, depuis le début de cette étude, l'ont sans doute formulée : pourquoi le tableau droit de Berlin ne serait-il pas la moitié perdue du fragment de Paris?

(1) Je regrette de ne pouvoir reproduire cette planche. J'en ai fait exécuter un agrandissement des plus édifiant, et que je montrerai, avec les autres photographies, à tous ceux qui le désireront.



L'ENSEIGNE DE GERSAINT

Photographies prises en 1883 par Braün e



Phot. [illegible]

S TABLEAUX DE BERLIN

et mises à l'échelle : seconde combinaison.

Il suffit de voir les tableaux de Berlin d'une part, celui de Paris d'autre part, pour rejeter cette hypothèse.

Les tableaux de Berlin sont deux frères « de père et de mère », et même jumeaux, sans conteste. Et tout rapprochement du fragment de Paris avec le tableau droit de Berlin est par là même à rejeter aussi, sans parler de l'atmosphère et de la facture opposées, sans parler non plus de la différence de niveau, bien probable, elle aussi, entre le fragment de Paris et le tableau droit de Berlin.

D'ailleurs, on se rappelle qu'une quatrième moitié de *l'Enseigne* semble avoir passé en vente à Paris, en 1829. Les *Enseignes*, il y a bien des chances qu'elles aillent par paires ; les deux de Berlin d'une part, et qui se trouvaient à Berlin, selon le témoignage d'Argens et l'affirmation de Dhome, dès 1760, et, d'autre part, le fragment de M. Léon Michel-Lévy auquel viendrait vraisemblablement se joindre la toile vendue en 1829 par Francillon.

Il ne me reste plus qu'à conclure.

CONCLUSION

Il est établi par l'examen historique, documentaire et artistique, que le fragment de Paris, collection Léon Michel-Lévy, constitue tout ce qui nous reste de *l'Enseigne* peinte par Watteau. J'ai aussi, je crois, nettement prouvé qu'aucune des objections faites à ce tableau ne pouvait tenir devant une critique serrée, et que l'étude de l'œuvre elle-même confirme les affirmations de Gersaint présent à sa confection.

Quant aux raisons qui me font refuser à Watteau les toiles de Berlin, je les ai dites aussi.

Vers 1900, alors que Berlin, avec tout le monde ou à peu près, croit en Goncourt, vers 1900 le catalogue de la vente Secrétan tombe sous les yeux du docteur Laban qui constate l'existence, sur la copie de Pater, reproduite dans ce catalogue, d'une partie de *l'Enseigne,* la partie haute, inexistante sur les tableaux de Berlin. Et tout de suite, et assez logiquement, en vertu de Goncourt, la pétition de principe : puisque Berlin possède l'original, comment expliquer cette différence?

— Serait-ce parce que la copie de Pater est infidèle? suppose le professeur Seidel.

— Voilà ! réplique le docteur Laban, agrippant cette perche.

— Mais la gravure?

— Eh ! la gravure a été faite d'après Pater !

Et la légende de se former de la copie-gravure infidèle, afin de justifier les toiles allemandes de leur infidélité envers les

témoins contemporains, légende tout entière basée sur une pétition de principe, puisqu'il ne s'agit pas d'expliquer la copie-gravure contemporaine, mais bien de légitimer les tableaux de Berlin dont la filiation se trouve mise en doute par l'apparition de la copie.

La « malignité publique » dont parle M. Le Prieur, possédait là une belle occasion de s'exercer. Elle ne faillit point à son rôle. On sait le reste. L'attention était appelée, on regarda de près. Tout fut épluché, archives et tableaux. Et mille nouvelles contradictions fondamentales apparurent.

En dehors de l'insuffisance des preuves historiques, ou plutôt de la seule preuve historique, la lettre du marquis d'Argens, j'ai relevé, en effet, quatorze différences principales entre les toiles de Berlin et l'œuvre qui appartint à Julienne, et dont la gravure d'Aveline : « gravée d'après le tableau en plat-fond peint par Watteau pour Gersaint », et le prospectus de Julienne nous apportent l'officiel témoignage contemporain.

1° Il manque à ces toiles vingt-huit centimètres en hauteur, et qui n'ont jamais été peints ;

2° Il manque au tableau de droite (côté chien) une bande d'environ douze centimètres, et qui n'a jamais été peinte ;

3° La toile de gauche (côté emballeur) comporte une bande de huit centimètres environ, à gauche, et qui ne figure pas sur la gravure ;

4° Une bande verticale a été ajoutée sur le côté où la coupure aurait été pratiquée : si la toile avait été coupée postérieurement à son usage par Watteau, on aurait retrouvé, sur la partie clouée, sans avoir besoin de rien ajouter, ce qui lui manquait pour atteindre les trois mètres huit centimètres de la toile originale à laquelle quatre centimètres, malgré cette bande, manquent encore ;

5° On a ajouté une bande en haut d'un côté, en bas de l'autre, peut-être en haut et en bas à la fois et des deux côtés, et

cependant les toiles ne mesurent encore, en hauteur, que un mètre soixante-trois centimètres d'après les mesures prises par M. Paul Seidel avant le rentoilage, un mètre soixante-cinq et demi d'après M. Jean Guiffrey après le rentoilage, alors que la toile originale comptait un mètre quatre-vingt-onze centimètres ;

6° Les têtes des personnages des tableaux jouissent d'un caractère différent des têtes des mêmes personnages dans la gravure contemporaine de l'œuvre ;

7° Le portrait qu'on encaisse est différent de celui de la gravure ;

8° Le cartouche au-dessus de la porte, unique dans la gravure, forme deux cartouches sur les tableaux ;

9° Le tableau peint au-dessus de la porte, coupé en deux par la séparation générale, présente deux cadres différents, un pour chaque moitié de ce tableau ;

10° La perspective n'est pas la même dans les deux toiles ;

11° L'éclairage n'est pas le même ;

12° La botte de paille n'est pas placée de même ;

13° Les pattes du chien et le talon de la femme debout ne reposent pas sur le même pavé ;

14° Les photographies de 1883 accusent enfin un écart de niveau de trente-deux millimètres entre les deux tableaux, et ce sont des toiles neuves, datant de 1899, sur lesquelles de nombreuses réparations de tout genre ont été opérées, ce sont des toiles ainsi travaillées que MM. Le Prieur, Jean Guiffrey, Alfassa, etc., virent en 1910, et sur lesquelles ils firent des constatations intéressantes, mais qui ne se rapportent pas, matériellement parlant, aux toiles achetées par Frédéric II avant 1760.

Si l'on « allait devant arbitre », les choses se passeraient ainsi :

— Qu'invoquez-vous, demanderait l'arbitre, pour affirmer que le fragment de Paris est *l'Enseigne* de Gersaint?

— La filiation admise unanimement entre ce tableau et la toile

présentée, en 1769, à la vente Guillaume, comme étant celle peinte pour Gersaint. Sa conformité avec la copie de Pater, avec la gravure d'Aveline et le prospectus de Julienne, témoins contemporains. Sa facture qui répond au récit de Gersaint, et à la facture large et décidée de Watteau. Il est probable enfin que l'autre moitié n'avait pas encore quitté la France en 1829.

— Et les objections que l'on vous a faites?

— Nous venons d'y répondre.

Se tournant alors vers la partie adverse, l'arbitre demanderait :

— Et vous, quels sont vos documents?

— Un seul. Le récit du marquis d'Argens.

— Ce récit dit-il que ces tableaux furent achetés à Julienne, possesseur de *l'Enseigne* en 1744?

— Non.

— A qui, alors?

— On ne sait pas.

— En quelle année?

— On ne sait pas.

— Ces tableaux sont-ils pareils à la copie-gravure?

— Non.

— Sur combien de points diffèrent-ils de ce témoin contemporain?

— Quatorze.

— Sur quoi vous appuyez-vous pour dire que ces tableaux n'en faisaient qu'un primitivement?

— Les fils des toiles concordaient.

— Mais la peinture concordait-elle?

— Non.

Le reste est littérature.

Et je n'ai qu'un regret : ne pas avoir vu côte à côte les trois tableaux, Berlin et Paris. A deux reprises, cette confrontation pouvait se produire : en 1900 à Paris, en 1910 à Berlin. La pre-

mière fois, l'Allemagne s'y refusa; la seconde fois, ce fut M. Léon Michel-Lévy. Une troisième confrontation fut possible lorsque M. Armand Dayot proposa un arbitrage : M. Léon Michel-Lévy l'acceptait, l'Allemagne le refusa.

J'ai demandé, cependant, à M. Léon Michel-Lévy les raisons de son refus d'envoyer son tableau à Berlin. Il m'a répondu que sa toile était assez connue, puisque défila devant elle, au Petit-Palais, pendant six mois, le monde entier, qu'elle n'avait donc pu échapper à aucun regard ni à aucune étude, d'autant qu'elle avait été exposée dans les conditions les plus favorables ; qu'il avait, d'ailleurs, toujours refusé d'envoyer son tableau à l'étranger.

Et je ne puis que regretter encore que la confrontation des deux tableaux n'ait pas été effectuée. Pourrait-il cependant en résulter une autre opinion? J'en doute, tellement les arguments les plus probants, les arguments de fait, sont forts, et contre lesquels les plus subtiles impressions et les plus autorisées compétences artistiques ne peuvent rien. Quand bien même le sentiment unanime des peintres estimerait les tableaux de Berlin comme étant de la main de Watteau, on ne pourrait cependant conclure, de par l'histoire et l'examen matériel, qu'ils sont *l'Enseigne* originale.

Les deux tableaux de Berlin, cela est prouvé par tout ce que je viens d'exposer, ne sont pas *l'Enseigne* peinte par Watteau pour Gersaint, ni, en l'état actuel de nos connaissances, leur réplique. Que sont-ils? Deux copies, sans doute.

Pour des raisons inconnues aujourd'hui, refus de Julienne ou de ses héritiers de la vendre, défaut d'argent, difficulté du placement, indifférence sur la valeur intrinsèque ou toute autre raison, on suggéra vraisemblablement à Frédéric l'idée d'une copie en deux parties. Et comme on ne pouvait, peut-être aussi parce que le tableau était déjà mutilé, le copier directement, on le copia sur la copie de Pater que l'on agrandit au carreau. Et comme on

voulait conserver à ces copies l'apparence de la toile primitive, tout en supprimant la partie supérieure jugée inutile, on en arrêta les dimensions d'après l'inscription de la gravure, de l'erreur de laquelle on se serait rendu compte si on avait eu l'original sous les yeux.

Par qui fut faite cette copie?

MM. Armand Dayot, Louis Vauxcelles, Gabriel Mourey et Gustave Babin disent Lancret. Et je leur signale, même, une très grande toile, deux mètres et davantage, de Lancret, au musée de Dresde, *le Plaisir de la Danse*, et qui contient un chien semblable au chien de *l'Enseigne* de Berlin. Lancret est admissible, mais il est bien dommageq u'on ne puisse dire Pater, à cause de la tonalité grise.... Tout de même, deux copies de Pater, ce serait beaucoup.

Aussi, à titre de simple conjecture, je voudrais à mon tour offrir un nom aux recherches. Et c'est celui de Philippe Mercier.

Il naquit à Berlin en 1689 et mourut en Angleterre en 1760. C'était un élève de Pesne. Sa carrière se déroula surtout en Angleterre où il possédait, à la Cour, à peu près la situation dont Pesne jouissait à Berlin auprès de Frédéric. Or, ce Mercier a peint souvent dans la manière de Watteau. Il a imité Watteau. Tellement même que, parfois, on a attribué à Watteau des œuvres de Mercier.

Un tableau du Louvre, salle La Caze, et qui porte aujourd'hui le nom de Mercier, *l'Escamoteur*, a figuré longtemps sous le nom de Watteau. Dans le catalogue de la collection La Caze, daté de 1884, ce tableau porte, sous le n° 264, le nom de Watteau remplacé, depuis, par celui de Mercier. Serait-ce lui le copiste? Mercier, né à Berlin, élève de Pesne et imitateur de Watteau, serait venu tout naturellement à l'esprit, lorsqu'on aurait songé à faire copier *l'Enseigne* pour le roi de Prusse. Mercier, d'ailleurs, grava plusieurs tableaux de Watteau, tels que *la Collation* du musée de

Berlin, et *la Toilette* du musée Wallace. Enfin, si l'on examine la technique de Mercier, on sera frappé de son faire minutieux, de la sécheresse de sa touche, de ses colorations moins riches que celles de son maître et modèle.

Je crois à la copie. M'étant fait, cependant, tout au long de ce travail, une loi de ne pas repousser de parti pris tout ce qui n'apparaît pas irrationnel, je dois admettre aussi la possibilité d'une réplique. Celle-ci, j'en ai réservé déjà l'hypothèse au chapitre IV de cette étude. Aucun fait péremptoire ne rend la réplique inadmissible, Watteau ayant eu le temps matériel d'autre part, de janvier à juillet 1721, de l'exécuter. Me souvenant de mon impression ravie lorsque je vis les tableaux de Berlin ; me souvenant du jugement des écrivains d'art les plus avertis qui ont donné ces tableaux à Watteau, ces écrivains compétents qui, s'ils se sont trompés sur la priorité, ne se sont pas, je répugne à l'admettre, trompés aussi facilement sur la main ; me rappelant enfin que je dois toujours, puisque je suis un homme, me méfier de moi-même, je laisse ouverte, hypothétiquement du moins, la porte de la réplique, porte par laquelle bien des critiques pourront rentrer au bercail de Paris, et par laquelle moi-même, le jour où des documents enfouis encore apparaîtraient peut-être, je ne serais pas fâché, alors, de sortir.... Bref, si l'on m'accorde ce qu'on ne peut plus me refuser, je consentirai à la réplique en faveur de l'autorité de mes confrères, de l'enchantement dont je fus saisi lors de ma visite à Berlin, et de ma modestie....

En vertu de preuves multiples et concordantes dans leur diversité, et auxquelles le document de 1883 apporte la confirmation de sa matérielle évidence, il est acquis désormais que les deux tableaux de Berlin n'ont pas été peints sur une seule toile mesurant 3 m. 08 sur 1 m. 91, et donc qu'ils ne peuvent être l'enseigne peinte par Watteau pour la boutique de Gersaint, marchand au pont Notre-Dame. Et alors qu'il est prouvé que

l'Enseigne de Berlin n'est pas *l'Enseigne* originale, *l'Enseigne* de Paris la sera tant qu'on n'aura pas trouvé une troisième *Enseigne* à la filiation aussi pure, étayée de preuves documentaires, artistiques et morales aussi nombreuses, aussi probantes, aussi évidentes. Il ne me reste plus qu'à l'attendre. Je descends de ce pas au jardin m'asseoir à l'ombre du gros orme.

Berlin-Paris : novembre 1912-février 1913.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE CRÉTÉ.
CORBEIL. — 4402-13.


RSITY OF

